STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA

TEATRU MUZICĂ CINEMATOGRAFIE

1

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: ACAD. PROF. MIHAIL JORA; *Redactor responsabil adjunct:* MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de ştiinţe sociale şi politice a Republicii Socialiste România. *Membri:* SIMION ALTERESCU, ION CANTACUZINO, GHEORGHE CIOBANU, DINA COCEA, DUMITRU FERNOAGĂ, MIHAI FLOREA, MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de ştiinţe sociale şi politice a Republicii Socialiste România, ALFRED HOFFMAN, ION PASCADI, ZENO VANCEA, membru al Academiei de ştiinţe sociale şi politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU. *Secretar ştiinţific de redacţie:* OLGA FLEGONT.

La revue STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, seria teatru — muzică — cinematografie — paraît 2 fois par an.
Le prix d'un abonnement annuel est de $ 8.— ; £ 3.6.0 ; FF 40.— ; DM 48.—.
Toute commande à l'étranger sera adressée à CENTRALA CĂRŢII, OFICIUL DE COMERŢ EXTERIOR, boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.
En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Preţul unui abonament este de 50 de lei pe an.
În ţară abonamentele se fac la Oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite COMITETULUI DE REDACŢIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, Bucureşti.

APARE DE 2 ORI PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

P II 507 (d)

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE

Tom 17 1970 Nr. 1

SUMAR

		Pag.
MIRCEA VOICANA,	Interesul pentru muzică şi teatru. La moartea profesorului George Oprescu	3
	STUDII	
OLGA FLEGONT,	Masca de teatru — simbol al metamorfozei	13
LETIŢIA GÎTZĂ,	Decorul în raport cu evoluţia dramaturgiei şi artelor plastice	17
ION CAZABAN,	Proiectele lui Ion Sava: de la Teatrul de vedenii la Teatrul rotund	21
SIMION ALTERESCU,	Filmul mut românesc ca document al artei actorilor dramatici	33
ELISABETA DOLINESCU,	Sabin V. Drăgoi	39
CONSTANTIN STIHI-BOOS,	Muzica românească cu program în secolul al XIX-lea. Consideraţii preliminare	51
LUCIA ALEXANDRESCU şi BRÂNDUŞA CĂPLESCU,	Cîntecul românesc la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea în sprijinul ideii de unitate politică	57
ANCA JALOBEANU,	Un moment din dialectica învăţămîntului muzical românesc	63
OLTEEA VASILESCU,	Pe marginea corelaţiei dintre imagine şi banda sonoră în filmul românesc	67
DORIN MATEIU,	Problemele întocmirii filmografiei naţionale privite prin prisma teoriei bibliografice	75
	NOTE ŞI DOCUMENTE	
ION V. BOERIU,	Trupa lui Millo la Braşov şi Sibiu (1870). Ecouri în presa germană	83
AUREL VASILIU,	Documente noi despre actorul şi dramaturgul Zaharia Bârsan	88
TEREZA PERIS CHEREJI,	Cronologia pieselor româneşti jucate la Teatrul maghiar din Cluj între anii 1921 şi 1940	93
GEORGE FRANGA,	Spectacolul dat de şcolarii români din Blaj în iarna anilor 1755—1756	99
B. T. RÎPEANU,	Primele filme româneşti	101
	CRONICĂ	
TEATRU:		
Viaţa teatrală (Liliana Ţopa)		105

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 17, Nr. 1, P. 1—132, BUCUREŞTI, 1970

P.I.A. 11.532 - fără nr 2

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUZICĂ:

Cronica vieţii ştiinţifice (Mircea Voicana şi Vladimir Popescu-Deveselu) 108
Cronica vieţii muzicale (Brândușa Căplescu) 110

RECENZII

ROMAN VLAD, *Stravinski (Vladimir Popescu-Deveselu)* 113
DORU POPOVICI, *Gesualdo di Venosa (Constantin Stihi-Boos)* 116
GEORGE BERNARD SHAW, *Despre muzică şi muzicieni (Constantin Stihi-Boos)* 117
LOUIS BARTHOU, *Viaţa de dragoste a lui Richard Wagner (Constantin Stihi-Boos)* 118
FLORIAN POTRA, *Experienţă şi speranţă. Ecran românesc (B. T. Rîpeanu)* 119
T. CARANFIL, *F. W. Murnau (B. T. Rîpeanu)* 121

CĂRŢI – REVISTE – DISCURI 123

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

INTERESUL PENTRU MUZICĂ ŞI TEATRU

– LA MOARTEA PROFESORULUI GEORGE OPRESCU –

de MIRCEA VOICANA

Spiritul multilateral, personalitatea cu activitate ramificată, nu este un fenomen nou și nici măcar un fenomen tipic vremurilor noastre. Cunoscut din antichitate, strălucind în Renaștere, demonstrîndu-se în orientarea enciclopedistă și în tendințele *Sturm und Drang*-ului și ale romantismului revoluționar, el însoțește istoria și reamintește generațiilor nevoia schimburilor de idei și de experiențe, necesitatea descătușării din îngrădirile sufocante ale specializării lipsite de orizont, permanența atracției spre spațiile largi ale culturii generale, fenomen cu caracter de universalitate, așa cum însăși cultura generală este o noțiune plină de universalitate.

Sînt totuși rare cazurile în care multilateralitatea de preocupări corespunde și multilateralității de formație, iar realizările în diversele sectoare ale unei activități ramificate reușesc să corespundă dorințelor și scopurilor pe care această activitate și le propune, izbutind totodată să evite amprenta fugitivului și servituțile improvizației.

Profesorul George Oprescu — al cărui recent deces (s-a stins din viață în deplină luciditate și activitate la 88 de ani, în seara zilei de 13 august 1969) a răpit lumii culturale românești o figură marcantă, Academiei Republicii Socialiste România pe unul dintre cei mai activi membri ai săi, iar Institutului de istoria artei pe întemeietorul și conducătorul său efectiv, vreme de peste două decenii — a fost una dintre aceste personalități pentru care diversitatea de preocupări nu însemna superficialitate, iar polivalența atenției și a strădaniilor nu echivala cu dispersarea.

Împărțindu-se de-a lungul celor peste șapte decenii de activitate între chemarea de profesor [1] și munca de cercetător [2], între profesia de critic de artă și de conducător de muzeu [3] și activitatea de reprezentant oficial pe lîngă organisme internaționale de cultură și cooperare intelectuală [4], George Oprescu a lăsat celor din jur amintirea unei exemplare discipline a muncii, care l-a făcut să activeze pînă la ultima suflare, și imaginea

[1] A funcționat după terminarea studiilor universitare ca profesor de limba franceză la liceul din Giurgiu și la liceul din Turnu-Severin, al cărui director a fost. Imediat după primul război mondial a fost chemat la catedra de limba franceză a Universității din Cluj. În 1936 a trecut ca profesor de istoria artelor la Universitatea din București, unde a funcționat pînă la pensionarea sa, în anul 1948.

[2] Desfășurată ca o completare a preocupărilor sale didactice, muzeale și critice, activitatea sa de cercetare a dobîndit un cadru organizat prin crearea în anul 1949 a Institutului de istoria artei, condus de profesorul Oprescu pînă la moartea sa.

[3] A fost ani de zile directorul Muzeului Toma Stelian, iar după înființarea Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România, director și conducător al Galeriei de artă universală a acestuia.

A constituit, pe baza propriei sale colecții, Muzeul de Artă pe care l-a donat Academiei Republicii Socialiste România. A organizat sau a sprijinit organizarea multor muzee și colecții, printre care Muzeul din Cîmpulung-Muscel, Muzeul de artă feudală «N. Minovici» din București etc.

[4] A fost numit în 1923 secretar al Comisiei internaționale de colaborare și cooperare intelectuală, de pe lîngă Liga Națiunilor, în care calitate a funcționat pînă în anul 1930, cînd a devenit membru al acestei Comisii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

unei personalităţi curajoase, care încerca să desprindă raţiunea lucrurilor și să judece sensul acţiunilor, observîndu-le, cugetînd asupra lor și apreciindu-le, cu bunăvoinţă, cu intenţii pozitive și deschis, care nu se sfia să spună, atunci cînd era cazul, cele ce avea de spus.

Născut «sub munte», la Cîmpulung-Muscel, cu o ascendenţă maternă care provenea din părţile Brașovului — deci dintre munţi — și care s-a tras spre locul lui de naștere refăcînd, fără să știe, drumul milenar al românimii din acele plaiuri, permanent comunicante între ele în ambele sensuri, George Oprescu a păstrat toată viaţa unele trăsături specifice muntenilor care-l precedaseră în genealogia neamului său: o seriozitate și o tenacitate remarcabilă, un simţ dezvoltat al proporţiilor și al spaţiului, în fine, o sobrietate deosebită în viaţa de toate zilele, sobrietate pe care o manifesta și în frază — la care cultiva sensul, aspectul pur, doric, iar nu înfloriturile și încărcăturile baroce.

Rîndurile de faţă nu au nici ambiţia, nici putinţa de a picta portretul uman și științific al profesorului Oprescu, și nici nu tind să treacă în revistă realizările multiple de care numele său este legat. Se cuvine însă ca în revista înființată de profesorul Oprescu, și anume în această *Serie* care se ocupă de istoria muzicii și a artelor spectacolului, să încercăm să cuprindem, într-o privire care va rămîne oricum fragmentară, unele dintre preocupările și realizările sale care stau în legătură cu cercetările de istoria artelor teatrale și muzicale.

Ne ajută în acest sens unele studii pe care le-a întreprins și unele articole pe care a înţeles să le publice asupra cîtorva dintre aspectele artei sunetului sau a scenei. Sînt de asemenea, printre textele rămase netipărite, fie că nu erau considerate încă finisate, fie că nu crezuse încă oportună publicarea lor, preţioase indicaţii în aceste privinţe. Și apoi, amintirile: opere și împrejurări trăite, și incomparabila galerie de personalităţi cu care a venit în contact și care, din lumea umbrelor sau din apropierea sau depărtarea în care trăiesc, vin și revin pe scena — uneori voalată, alteori luminată crud și insidios — a amintirilor, aduse printr-un puternic talent de evocare.

Deși majoritatea activităţii sale este legată de artele plastice, poate că nu este lipsit de interes să menţionăm că, dintre toate artele, contactul cu artele plastice l-a avut mai tîrziu, după ce în timpul studiilor liceale fusese atras de literatură, dar mai ales de muzică și de teatru. Din sursele de informaţie pe care le-am amintit mai sus rezultă împrejurările în care aceste trei mari ramuri ale artei, atît de strîns legate între ele, s-au ivit și s-au impus în viaţa sa spirituală. Literatura, care era și obiect de studiu școlar, a avut ca exponenţi, printre profesorii care constituiau selectul corp didactic al liceului Matei Basarab al cărui bursier era, pe G. Dem. Teodorescu la latină și română și pe G. Ionnescu-Gion la franceză, spirit deosebit de înzestrat și personalitate aparte, căruia George Oprescu i-a păstrat o amintire dintre cele mai recunoscătoare. Pe calea literaturii franceze a fost adus, astfel, la contactul, mai întîi livresc, cu teatrul francez; se organizau lecturi dramatizate și comentate, care au făcut posibilă nu numai cunoașterea dar și îndrăgirea lui Corneille, Racine, Molière, a lui Beaumarchais, pe care paralel a avut ocazia să-i admire scenic în interpretările celor mai mari actori ai Franţei veniţi în turnee la București: Mounet-Sully, Coquelin-Aîné, Sarah Bernhardt și alţii. Familiarizarea cu literatura a fost deci oarecum îngemănată cu familiarizarea cu spectacolul de teatru, ambele ramuri de activitate artistică la nivelele cele mai bune cu putinţă.

În clasa a III-a a asistat pentru prima oară la un concert simfonic, care i-a produs o impresie atît de puternică încît l-a făcut să aloce cea mai mare parte a celor 15 lei pe care-i primea de acasă, pentru ca să se aboneze la concertele simfonice ale orchestrei dirijate de Eduard Wachmann, concerte pe care le-a urmărit cu cea mai deplină asiduitate tot timpul liceului și al studiilor universitare, și pentru care, după ce devenise profesor la Giurgiu, venea în fiecare duminică la București: « De la început muzica devenea pentru mine un lucru atît de important și indispensabil, încît mă consideram fericit să pot asculta duminică dimineaţa orchestra simfonică »[5]. Cu această ocazie, și-a format nu numai bazele

[5] A se vedea și *Reprezentanţi iluștri ai cîntului românesc în strămătate*, în: G. Oprescu, *Amintiri, evocări*, București, 1968, p. 55—56.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

culturii sale muzicale, dar și spiritul critic în materie de artă, putînd să aprecieze comparativ realizările interpreților soliști și ale orchestrei, strădaniile deosebit de cinstite și serioase ale conducătorului orchestrei, dar și calitățile operelor muzicale cu care venea în contact. Repertoriul concertelor simfonice ale lui Wachmann din anii în care George Oprescu frecventa aceste concerte ne este cunoscut [6]. El se compunea în cea mai mare parte din lucrările clasicilor vienezi, din piesele romantismului german și francez, precum și din lucrările muzicale cu caracter simfonic legate de opera italiană și franceză. În repertoriu erau cuprinse însă și lucrări neașteptat de moderne pentru acea epocă, și în special pagini importante din opera wagneriană, care pătrunsese și în repertoriul teatrului de operă de la București.

O împrejurare deosebită și care a pus o amprentă specifică pe relațiile întregii vieți a lui George Oprescu a fost cimentarea, în acea vreme, a prieteniei sale cu cel ce urma să fie mai tîrziu profesorul Constantin Ionescu-Mihăiești, și el un mare admirator al muzicii, dotat cu alese calități în această direcție. George Oprescu își amintea că Ionescu-Mihăiești, cu care-și petrecea tot timpul liber, «cînta admirabil din gură și mai ales din flaut», în timp ce el însuși, deși făcuse încercarea de a deveni pianist, nu a reușit. În anturajul lui Ionescu-Mihăiești, un anturaj serios și muzical, a cunoscut și pe cele două verișoare ale acestuia, amîndouă ocupîndu-se de muzică, dintre care una — este vorba de Ofelia Teodoru — «fusese premiată cu cel mai mare premiu pentru piano de Conservatorul din Viena», se pare pe drept cuvînt, deoarece era una dintre cele mai bune pianiste ale acelei vremi; suferea însă de o timiditate bolnăvicioasă care o împiedica să apară în public și a făcut-o să se refugieze în activitatea de profesoară de pian într-un conservator particular. Pregătirea muzicală pe care acești tineri o dobîndeau în serile de muzică pe care le făceau și în auditiile de concerte, era completată de altfel și prin audierea de discuri pentru care sacrificiul de investiție îl făcuse tînărul Ionescu-Mihăiești. În această formație grupul a ajuns să facă proiectul, pe care l-a și realizat, de a-și petrece vacanța de iarnă în cea mai apropiată metropolă europeană, care era totodată și una dintre cele mai celebre capitale ale muzicii, la Viena. Aci tînărul Oprescu a venit în contact nu numai cu muzica de operă ci și cu muzica de cameră, prin intermediul altui român care studia la Viena împreună cu sora sa, tînărul compozitor Ion Scărlătescu, cel care i-a înlesnit și întrevederea cu Eusebie Mandicevschi, cunoscut în lumea muzicală ca folclorist și profesor de teoria muzicii. Nici un sacrificiu material și chiar moral nu și-a cruțat Oprescu pentru a-și completa educația muzicală și în acest mare și celebru oraș, unde a putut să asculte muzica în interpretări superioare și unde, după ce cunoscuse la București *Lohengrin* și *Tannhäuser*, a avut ocazia să asculte marile opere wagneriene culminînd cu *Parsifal*.

Aceleași eforturi susținute pentru educația muzicală și teatrală vor fi continuate și după anii studenției, în perioada activității didactice în învățămîntul liceal. Îmbolnăvindu-se de plămîni și fiind trimis pe timp de un an în Franța, frecventează cu asiduitate Comedia Franceză și Teatrul Odéon, ca și Opera Mare și Opera Comică din Paris. Aci se entuziasmează pentru *Salomeea* lui Richard Strauss și ajunge să aprecieze muzica lui Debussy, lărgindu-și astfel orizontul muzical superdominat de Wagner. Influența acestor contacte artistice se va vădi la întoarcerea în țară, cînd tînărul profesor de la liceul din Turnu-Severin va trece la organizarea unor serate literare-artistice, în cadrul cărora populariza creația lui Wagner, a lui Debussy.

Această deosebită pregătire muzicală a fost urmărită și completată toată viața, fiind înlesnită de împrejurările speciale în care această viață s-a desfășurat, și mai ales de calitatea de funcționar internațional pe lîngă Liga Națiunilor pe care a avut-o și care i-a dat prilejul contactului cu cele mai mari personalități culturale, inclusiv muzicale, ale vremii. Aceeași pregătire și același interes muzical au fost extinse prin intermediul tea-

[6] Cu ocazia centenarului orchestrei Filarmonicii de Stat «George Enescu» din București, s-a repertoriat în Institutul de istoria artei întreaga sa activitate pe zece decenii. Filarmonica a publicat de asemenea în volum repertoriul general al concertelor sale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trului muzical și asupra teatrului ca atare, în privința căruia George Oprescu avea o concepție plenitudinară, apreciind nu numai suportul literar, textul dramatic, nu numai interpretarea, dar și elementele de regie, de punere în scenă, de scenografie. Această concepție largă și plină de consecințe fructuoase se vădește deplin în studiul *Molière în România*, datat din 1922, și care, deși poartă subtitlul *Scurtă privire asupra traducerilor din Molière în românește, cu specială atenție la « Misanthropul » lui G. Sion*, nu se rezumă la urmărirea traducerilor, ci se întemeiază în bună măsură pe însăși istoria activității teatrale desfășurate la noi în țară, cu înglobarea pieselor lui Molière.

Problema raporturilor dintre disciplinele artistice învecinate constituia de altfel o preocupare permanentă a profesorului de limba franceză care de la Giurgiu trecuse la liceul din Turnu-Severin, al cărui director ajunsese, pentru ca apoi, imediat după război, să fie chemat să ocupe o catedră — tot cea de limba franceză — la Universitatea din Cluj, unde a avut prilejul să fie remarcat și apreciat de profesori ca Sextil Pușcariu, Nicolae Bănescu, Vasile Bogrea și George Vîlsan. O asemenea preocupare, care a brăzdat întregul său domeniu de activitate, se exprima pînă și în studiul din 1962 închinat temei *Goethe și geniul popular*, studiu în care insistă asupra opiniilor marelui scriitor german în legătură cu raportul poezie-muzică populară, raport întrevăzut în sensul că « melodia prepară drumul și face să pătrundă versul în cercurile cele mai largi » , « cîntul popular /fiind/ oglinda în care se reflectă sensibilitatea și concepțiile poporului » , acea oglindă în care « prindem mii de aspecte ale vieții spirituale ale acestuia, sentimente profunde și esențiale care, fără această expresie în cîntul popular, ar rămîne pentru totdeauna ascunse » [7].

Privind retrospectiv fenomenele de viață muzicală și teatrală cu care a venit în contact, George Oprescu a dedicat în anul 1967 două studii destul de ample reprezentanților iluștri ai muzicii românești și ai artei dramatice românești în străinătate. Faptul este semnificativ și merită să fie subliniat. Afirmarea și demonstrarea rolului pe care artiștii români l-au jucat în arta europeană a ultimului veac a fost una dintre preocupările principale ale profesorului George Oprescu, iar faptul că în aceste ultime studii a înțeles să se ocupe tocmai de artiștii din domeniul muzicii și teatrului vădește că pînă la sfîrșit, cu toată vasta sa activitate de critic și de istoric al artelor plastice, nu s-a simțit niciodată la el o întrerupere a preocupărilor pentru muzică și teatru.

În evocarea personalităților remarcabile care au reprezentat arta muzicală românească în străinătate, George Oprescu caracterizează cu precizie și cu un nuanțat spirit critic contribuția lui Popovici-Bayreuth, pe care l-a cunoscut și ca director al Operei din Cluj, pe cea a lui Traian Grozăvescu în legătură cu care evocă amintirea unui spectacol cu *Tosca*, în care acesta a cîntat alături de Aca de Barbu, precum și a altui spectacol, cu *Louise* a lui Charpentier, în care cînta și Viorica Ursuleac, una dintre solistele pe care le apreciază la superlativ și în legătură cu care menționează bunele păreri ale lui Weingartner și apariațiile sale la festivalurile de la Salzburg, împreună cu soțul său, Klemens Kraus. În continuare menționează succesul Veturiei Goga la Bayreuth și impresia deosebită pe care a făcut-o în concert, cu *Moartea Isoldei*; de asemenea expune cariera Elenei Theodorini, care activa la Madrid dar pe care a ascultat-o în *Carmen* la București, aceea a neasemuitei Darclée, pe care a admirat-o în *Traviata* și bineînțeles în *Tosca*, la Scala din Milano, succesele pe care le avea Nuovina, mai ales în opera *La Navarraise*, pe care i-o destinase Massenet. Dintre cîntăreții care au strălucit în muzica de cameră se ocupă de Leria și de Constantin Stroescu, în legătură cu care amintește pe larg succesul pe care l-a avut în *Pelléas*, de Debussy.

În ceea ce privește artiștii dramatici, dînd detalii deduse tot din contactul său direct cu interpretările acestora pe scenele din București, de la Viena, și în special de la Paris, se ocupă pe larg de personalitatea Agathei Bârsescu, care a strălucit pe scena Burgtheater-ului din Viena, precum și la Raimondtheater (și care chiar după revenirea sa la București și retragerea la Iași era atît de apreciată de Moissi, încît acesta insista să o

[7] G. Oprescu, *Amintiri, evocări*, București, 1968, p. 140 și urm., în special p. 144.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

readucă la Viena). Evocă de asemenea cu căldură pe celălalt mare artist român al Vienei, Mihai Popescu, ca și pe străluciții societari ai Comediei Franceze (primii străini cărora li s-a îngăduit să dobîndească această poziție pe scena celebrului teatru, păstrîndu-și cetățenia lor de baștină) Maria Ventura, De Max și Yonnel. Cuvinte de mare apreciere are de asemenea pentru arta interpretativă a Elvirei Popescu.

Activitatea pe care a dus-o mulți ani de zile în perioada dintre cele două războaie ca secretar și apoi ca membru în Comisia internațională de cooperare intelectuală de pe lîngă Liga Națiunilor i-a fost înlesnită de Nicolae Titulescu, marele om de stat român care juca un rol important în forul internațional în care se puneau, după primul război mondial, atîtea speranțe, și care l-a numit în aceste posturi, începînd din anul 1923, la propunerea colegului său, profesor la Universitatea din Cluj, Sextil Pușcariu. Această perioadă din viața lui George Oprescu a fost încă și mai bogată în ce privește contactul cu marile personalități muzicale și teatrale europene, calitatea sa oficială dîndu-i din acest punct de vedere nu numai imboldul, care nu-i lipsea, dar și neașteptate posibilități. Alături de relațiile pe care le-a avut cu oameni de cultură și de știință, cu marii filozofi și istorici ai vremii [8], George Oprescu a întreținut raporturi culturale, de apreciere și chiar de prietenie cu Béla Bartók, cu Felix von Weingartner, cu Fritz Kreisler, cu mulți dintre cei mai desăvîrșiți artiști și muzicieni ai timpului; la aceștia trebuie adăugați românii George Georgescu, Mihail Jora și, bineînțeles, George Enescu.

Evocînd în Academie memoria lui George Georgescu, la un an de la decesul acestuia, George Oprescu nu se putea opri de a sublinia fericirea pe care a avut-o urmărindu-i concertele în stagiunile bucureștene de după anul 1930.

Aprecia deosebit raporturile de stimă și prietenie care l-au apropiat mai tîrziu de George Georgescu; el remarca și în această evocare «gesturile sale precise, sobre, elegante» și se bucura că a avut posibilitatea ca, într-un film în care Georgescu apărea dirijînd finalul *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, să-i vadă mimica și să urmărească transfigurarea trăsăturilor sale prin această muzică sublimă: «Începînd de la pasajul în care quator-ul vocal intonează măreața chemare la fraternitate a popoarelor, a început să cînte împreună cu orhestra, antrenînd întreaga masă orchestrală către cele mai înalte culmi ale expresiei muzicale». Iată de ce profesorul Oprescu se considera pe deplin îndreptățit să spună: «Împrejurările în care am trăit mi-au dat prilejul de a-i auzi pe cei mai mari șefi de orchestră. Ajunsesem repede la concluzia că Georgescu aparținea aceleiași categorii, și, mai tîrziu, gloria de care s-a bucurat peste tot pe unde a trecut, triumfurile sale din ultimii ani mai ales și aclamațiile a zeci de mii de spectatori m-au convins că impresia mea fusese justă» [9].

Că «impresiile», cum modest și le aprecia (deoarece de cele mai multe ori ele se întemeiau și pe un bogat fond de cunoștințe dobîndite pe baza interesului constant pe care l-a avut pentru aceste domenii ale artei, precum și pe verificări uneori minuțioase pe care le făcea după audierea uneia sau alteia dintre operele cu care venise mai rar în contact), erau de cele mai multe ori juste, rezultă și din adevăratele mici medalioane de critică teatrală sau muzicală pe care le-a inserat în dările de seamă asupra călătoriilor pe care le-a făcut în ultimele decenii peste hotare. Ne referim în primul rînd la cele consemnate în legătură cu spectacolul cu *Mutter Courage*, de Bertolt Brecht, la Berlin, la *Don Juan*, de Gluck, și *Petruška*, de Stravinski, pe care le-a admirat la Opera din Berlin în anul 1957, precum și la cele două spectacole de operă (*Mireasa vîndută* și *Libuše*, de Smetana) dintre cele pe care le-a urmărit la Praga în anul 1958. Iată, de pildă, ceea ce nota George Oprescu despre spectacolul cu *Mireasa vîndută*: «Frumoasă și bună repre-

[8] Amintea printre aceștia pe Henri Bergson, Hendrick Antoon Lorentz, Gilbert Murray, Marie Curie-Sklodowska, Sir Jagadis Bose, Albert Einstein, R. A. Millikan, P. Painlevé, Tanakadaté, Jules Destrée, E. Herriot, Ruffini și A. Rocco, Henri Focillon, Karel Čapek, Salvador de Madariaga, Anna Brîncoveanu, contesă de Noailles, Elena Văcărescu și Thomas Mann, Ja. Mansefield, Galsworthy, Paul Valéry, I. Sztrygowski, A. Thibaudet, Sir Cecil Harcourt-Smith, Toesca, Sanchez y Canton, Richard Graul, A. Kippenberg, J. Guiffrey, Radhakrishnan și atîția alții.

[9] *George Georgescu*, *op. cit.*, p. 23—24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zentaţie, care m-a emoţionat prin sinceritatea şi avîntul execuţiei. Corurile şi dansurile (căci nu pot vorbi de balet, atît de mult aceste dansuri păreau naturale şi la locul lor în operă) admirabile. Orchestra, condusă cu foc de un tînăr capelmaistru, care ştia pune în valoare toate nuanţele . . . Remarcabilă şi intrarea circului cu artiştii, dînd atît de mult iluzia, prin exerciţiile lor, încît te-ai fi crezut la o reprezentaţie de circ». Iar după aceasta, criticul de artă plastică, dar şi omul preocupat de toate aspectele artei teatrale, nu se putea opri să nu remarce: « Opera, imensă ca sală, mai ales enorm de înaltă (acustica însă mi s-a părut bună) este prea încărcată de stucaturi aurite şi bronzate, în genul operelor celor mari, germane, din secolul trecut » [10]. Iată de asemenea notările sale în legătură cu reprezentaţia de gală cu opera *Libuše*, de Smetana, cu ocazia sărbătoririi a 75 de ani de la inaugurarea Teatrului Naţional de la Praga, inaugurare ce avusese loc tot cu aceeaşi operă: « Opera, nu atît de populară afară din Boemia ca *Mireasa vîndută*, este pentru cehi un monument de artă, cu care nici un altul nu se poate compara. Ultima scenă, cea în care Libuša, renunţînd la tron şi trecîndu-l bărbatului ei, Přemysl, apoi inspirată, făcînd profeţia despre ce se va întîmpla cu Boemia în viitor, cum ţara va suporta curajos nenorocirile ce vor veni şi cum, în cele din urmă, va atinge culmea gloriei ei, este grandioasă. Ea te înalţă, te cuprinde cu totul, atinge o culme cum rareori se întîlneşte în altă operă. Iar cîntăreaţa care a jucat-o, Marie Podalova, a fost cu adevărat o întrupare a patriei, frumoasă, înaltă, bine făcută, cu o voce splendidă, cu gesturi largi şi de o nobleţe clasică. Timp de un sfert de oră cît ţine aria, ea a ţinut publicul sub puterea jocului şi a cîntului ei. Ţi se tăia aproape respiraţia, atît de mare era emoţia. Iar cînd a terminat, ropotele de aplauze nu se mai sfîrşeau. O reprezentaţie de asemenea calitate, servită de un atît de cald entuziasm, atît de bine pregătită, este cu adevărat o sărbătoare sufletească » . (. . .) « Opera, admirabil cîntată şi jucată, este în stilul *operei mari*, cu multe arii, cu interludii orchestrale. Scrisă după Wagner, ici şi colo se simt sugestii venite de la colosul german » [11].

N-ar trebui însă ca din cele expuse, menţionate sau citate aci, să se formeze impresia că preocupările lui George Oprescu asupra teatrului şi muzicii se reduceau numai la asemenea aprecieri, oricît de competente ar fi fost ele. Dovada interesului mai larg şi a cercetării mai adîncite o avem, de pildă, în studii ca cel intitulat *Cîteva episoade necunoscute din viaţa lui Franz Liszt* [12]. Acest studiu, realizat în 1941, se întemeiază pe documente întîlnite în arhiva familiei Szathmary, documente pe care le-a cercetat în timp ce pregătea monografia pe care o destina lui Carol Popp de Szathmary (1812—1885) şi celorlalţi pictori din familia acestuia. Pe baza acestor documente, a avut posibilitatea să reconstituie o parte din preocupările de familie ale lui Franz Liszt, şi mai ales ale contesei d'Agoult cu care acesta avusese trei copii, Blandina (care s-a căsătorit cu Emile Ollivier în 1857), Cosima (care a fost soţia lui Richard Wagner) şi Daniel. Episoadele, nu lipsite de interes, pe care profesorul Oprescu le-a desprins din corespondenţa cercetată se referă la un proiect, de prin 1853—1854, de căsătorie între Blandina şi Carol Davila, tînăr medic francez sosit în anul 1853 la Bucureşti la îndemnul guvernului francez, spre satisfacerea cererii domnitorului Barbu Ştirbey, pentru a reorganiza serviciul medical şi spitalele din Ţara Românească. Davila fusese unul dintre intimii familiei lui Liszt, iar unele evenimente la care se adaugă dorinţa de a găsi o explicaţie opoziţiei ireductibile pe care Liszt ar fi făcut-o faţă de acest proiect de căsătorie, l-au îndrituit pe cercetător să pună în discuţie şi ipoteza că Davila ar fi fost copilul natural al lui Liszt. Corespondenţa la care se referea, redactată în limba franceză, a continuat cu contesa d'Agoult pînă în 1860, iar cu fiica acesteia, contesa de Charnacé, pînă în iulie 1862.

Vădind preocupări pentru asemenea studii, George Oprescu urmărea totuşi, în idei largi şi cuprinzătoare, dezvoltarea generală a culturii şi a vieţii muzicale în istoria universală. Elocvent în acest sens este articolul despre Béla Bartók pe care l-a scris în anul 1922, cînd tînărul profesor de la Conservatorul din Budapesta a dat două concerte

[10] *Jurnal de călătorie. Praga, op. cit.*, p. 313—114.
[11] *Ibidem*, p. 325—326.
[12] G. Oprescu, *op. cit.*, p. 150 şi urm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la Cluj. Referirile la acest concert, contactul cu muzica lui Béla Bartók, i-au dat lui George Oprescu prilejul să facă o retrospectivă a dezvoltării muzicii în ultimele decenii și a perspectivelor ce i se deschideau. El constată în primul rînd că în artă și mai ales în muzică anii ce urmau imediat marii zguduiri de la sfîrșitul celui de-al doilea deceniu al secolului nostru constituie o epocă de mari prefaceri, «formînd tranziția între două feluri deosebite de a înțelege arta, ca fond și ca formă. Ce a fost nu ne mai mulțumește. Totul e pus din nou în discuție: inspirația artistică, legătura ei cu restul sufletului, cadrul expresiunii artistice, limitele înseși ale acestei puteri de exprimare» [13].

Cu o judecată competentă, care privește retrospectiv realizările muzicale de la Beethoven la Richard Strauss, autorul constata că o dată «cu Wagner și imitatorii lui se încheie o mare și strălucită perioadă din istoria muzicii»(...). «Generației noastre, zice școala nouă, îi trebuie altceva. Trebuie găsită muzica care să convină omenirii moderne, de acum. Și atunci, tot cîmpul imens al artei a fost din nou cercetat, frămîntat, toată priceperea, simțirea și darul muzicanților nemulțumiți cu muzica precedentă au fost puse la contribuție pentru a pregăti viitorul» [14]. Pe baza acestei constatări, dezvoltă, cu foarte exacte precizări, trăsăturile acestei lupte pentru o artă nouă — așa cum ele se prezentau în lumina experienței impresioniste, caracteristice mai ales Franței, și a elementelor inovatoare provenite din Rusia, care venea cu aportul modal pe baza tradiției sale de muzică bisericească și populară. Deoarece, în cadrul acestor noi tendințe, «muzica este prin definiție arta sunetelor» care «se adresează urechii, singurul judecător al lor, după cum ochiul este singurul judecător al culorii», și deoarece una dintre trăsăturile particulare ale muzicii este «atmosfera nedefinită», compozitorul va urmări perfecționarea și calitatea sunetului «prin armonii noi, subtile, prin combinații de timbre nemaiîncercate», recurgînd la o serie de mijloace noi: «tonalitatea va fi schimbată și răschimbată, gamele orientale, neglijate de muzica occidentală de cîteva secole încoace, vor fi reintroduse, cum a făcut-o Debussy, cu nota lor stranie, plîngătoare; gama compusă din intervale de tonuri și semitonuri va fi înlocuită uneori cu gama de tonuri întregi, vom avea chiar intervale de sfert de ton etc. Așa s-a ajuns la muzica modernă, pe care rivalii ei au botezat-o *nevertebrată*» [15]. Dezvoltînd aceste idei și subliniind atît noile tendințe în ceea ce privește tehnica muzicală, mijloacele de expresie, cît și noua orientare în ceea ce privește interesul muzical, estetica muzicală, profesorul Oprescu generaliza, precizînd noile scopuri ale muzicii: «Impresiile pe care ni le fac vîntul și ploaia, soarele, luna, marea și pădurea, casa și grădina vor lua locul temelor profunde inspirate de destinul omului, de sentimentul religios, de iubirea *mai tare decît moartea*, de speranță ori de descurajări imense. Acesta este cazul muzicii impresioniste la începutul secolului» [16]. De aci, George Oprescu continuă arătînd lupta dintre noua orientare și academismul conservator care considera aceste inovații drept sacrilegiu. În procesul de dezvoltare dialectică viața a învins însă rutina, și arta nouă care apărea publicului, la început, prea revoluționară, a fost recunoscută și acceptată, reinstalînd în conștiința estetică a maselor emoția, sinceritatea, valoarea artistică ce nu mai străbătea din operele epigonilor. Béla Bartók, ca reprezentant al muzicii noi, venise la Cluj «precedat de o reputație care i-a făcut destul rău în ochii oamenilor cinstiți, disprețuind reclama și bluful». Tînărul profesor clujean recunoaște deschis greșeala acestor idei preconcepute: «Ceea ce auzeam era opera serioasă a unui compozitor inteligent, foarte artist, distins, stăpîn pe toate resursele artei sale, mai ales absolut lămurit în privința limbii, mijloacelor sale de exprimare și nepunîndu-și niciodată un scop dincolo de această limită. O melodie suculentă, plină de seva sănătoasă a muzicii populare, îi străbate mai toate lucrările, le dă o frăgezime pe care am întîlnit-o numai la Grieg și la unii ruși. Cunoscînd muzica modernă în mod desăvîrșit, mai ales pe cea franceză, de care e vizibil influențat, el îi întrebuințează procedeele cu discreție, dînd dovadă de îndrăzneală, dar necăzînd niciodată în exagerări. Acest sentiment al măsurii l-a servit de minune, în așa chip încît la cel de-al doilea concert, unde a executat admirabil cîteva preludii de Debussy,

[13] *Béla Bartók, op. cit.*, p. 108 și urm.
[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem*, p. 109.
[16] *Ibidem*, p. 109—110.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dintre muzica acestuia și muzica lui Bartók, cea dintîi părea mai revoluționară. Melodiile succedau melodiilor, ușoare, grațioase, simple chiar, pline de o pătrunzătoare melancolie, cum a fost mai ales acea delicioasă *Seară la Secui*, în care două motive, unul grav, altul vesel și săltăreț, se succed, se îmbină, se pun în valoare unul pe altul prin contrast. Alături de compozitorul Bartók, așa cum ni-l descriau amatorii indiscreți și, să zicem cuvîntul, nepricepuți, ne apărea, după ascultarea atentă a muzicii sale, un alt Bartók, cel veritabil, editorul și comentatorul lui Bach, culegătorul așa de inteligent și cu dragoste al melodiilor populare române din Bihor, din colecția Academiei Române»[17].

Ceea ce interesează în mod deosebit în această contribuție muzicologică a lui George Oprescu este, alături de justețea considerațiilor pe care le face cu privire la puternica personalitate muzicală a compozitorului maghiar, clarviziunea cu care desprinde curentele și liniile generale de dezvoltare manifestate în criza muzicii secolelor XIX și XX.

★

Nu aș putea să închei aceste rînduri în care am creionat din surse atît de disparate interesul pe care George Oprescu l-a purtat în toată îndelungata sa activitate istoriei muzicii și teatrului, fără a adăuga și cîteva mărturii personale.

În ultimul deceniu l-am cunoscut mai bine și am avut ocazia să-l aud exprimîndu-și adesea opinii despre muzică și istoria muzicii. Uneori, aceasta se petrecea în public, în cadrul vreunei sedințe, dintre acelea pe care — mai cu seamă în ultimii ani — le scurta (cel puțin pentru sine) pe cît era posibil. Alteori, comunicarea acestor opinii, date, impresii, era prilejuită de întîlniri fortuite pe străzile pe care își făcea plimbările zilnice, sau aveau loc cu puțini martori din anturajul său imediat, în biroul său de lucru. Totdeauna le exprima simplu și direct, fără ocolișuri ori reticențe, și totdeauna ne lăsa, celor cărora ni se adresa, impresia unei personalități riguros conturate în toate aceste domenii, în care era acum chemat să dea îndrumări de cercetare și să rezolve totodată atîtea aspecte cu caracter organizatoric.

Am ascultat, astfel, emoționante depănări de amintiri din contactul cu marele fizician Einstein, care — întocmai ca Albert Schweitzer în ceea ce privește orga — era și un violonist amator de bună calitate, atît de bună încît nu s-a sfiit să delecteze pe colegii săi din Comisia internațională de cooperare intelectuală cu prilejul uneia dintre întîlnirile lor de la Geneva. Gînduri deosebit de recunoscătoare pentru surprizele artistice pe care i le pricinuiseră, ne-a exprimat în legătură cu Festivalurile de la Salzburg, pe care le considera ca fenomene artistice de neîntrecut la vremea lor, atît din punct de vedere al repertoriului, cît și — mai ales — al interpretării impecabile, și tocmai prin aceasta, de neuitat. Le compara adesea cu cealaltă mare formă de manifestare muzicală estivală, de tradiție mai veche, dar întrunind cu aceeași fervoare un public meloman de cea mai bună calitate, Festivalurile wagneriene de la Bayreuth; admira în privința acestora eforturile care se făceau de organizatori spre a ține sus steagul wagnerismului și chiar spre a reînnoi wagnerismul, dar regreta că rezultatul nu era, muzicalmente vorbind, tot pe atît de desăvîrșit, în vremurile mai noi, ca cele pe care le înregistra Salzburgul. Și se simțea că acest regret pornește nu numai din considerații și aprecieri totdeauna de strictă obiectivitate și probitate estetică, dar și din dorințele unui vechi și iremediabil admirator al lui Wagner, la umbra căruia își începuse formarea gustului pentru muzică. Se întîlnea astfel, în ceea ce privește cultul wagnerian, cu aproape contemporanul său George Enescu, care pînă și în pragul prematurei sale dispariții, din 1955, recunoștea amprenta definitivă ce primise de la Wagner, care îl emoționase încă din anii copilăriei, de pe cînd, ca elev distins al Conservatorului din Viena, urmărea din fossa orchestrei dezlănțuirile sonore, limpezirile și învolburarea oceanului de sunete, proprii artei revoluționare a lui Wagner.

De Enescu se simțea legat nu numai prin similitudinile de gust muzical care selecta din istoria muzicii tocmai semnificativul și omenescul, dar și prin admirația ce i-o purtase

[17] *Ibidem*, p. 111.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

totdeauna în ce privește activitatea sa de interpret. Compara uneori impresiile pe care le avusese din ascultarea concertelor și recitalurilor celor mai mari violoniști și în general ale muzicienilor celebri ai vremii; dar nu rareori preferința înclina netăgăduit de partea lui Enescu, pe care îl considera mai uman, mai pe măsura și sufletul omenesc. Era probabil acea trăsătură pe care unii comentatori i-o reproșează lui Enescu ca fiind o latură de bard popular, de lăutar, fără să-și dea seama că între aceste calificări și arta lui Enescu mai era o *mică* diferență: tocmai «arta» — sublimarea focului și căldurii interpretării, la un nivel la care alte categorisiri sau comparații nu mai încăpeau.

Admirînd fără rezerve pe interpretul Enescu, fie ca violonist, fie ca dirijor, George Oprescu aprecia cu mai multă circumspecție creația acestuia, ceea ce pe Enescu, care sublinia mereu preferința sa neclintită pentru latura sa de compozitor, l-ar fi îndurerat, desigur. Profesorul Oprescu, mărturisind că se simte stînjenit de necunoașterea întregului patrimoniu de creație al lui Enescu, care nu circulase și încă nu circulă suficient, distingea în opera acestuia culmi pe care le considera indiscutabile — de pildă simfoniile, sonatele pentru vioară și pian sau unele dintre piesele pentru pian compuse în prima jumătate a vieții. Nu îi cunoștea încă cvartetele și nu era mulțumit de unele lucrări simfonice, printre care poemul *Vox Maris* sau *Simfonia concertantă* pentru violoncel și orchestră. Se știe că, scrisă în si minor și purtînd numărul de opus 8, această simfonie a fost compusă în paralel cu cele două rapsodii, adică în 1901, dar a fost prezentată în primă audiție mult mai tîrziu, și anume abia la 13 februarie 1909, în sala Gaveau din Paris, fiind interpretată la violoncel chiar de Joseph Salmon, căruia îi este dedicată; orchestra Colonne era dirijată de însuși George Enescu. Profesorul Oprescu mi-a povestit că asistase la Paris la această primă audiție și îmi mărturisea dezamăgirea pe care o simțise: lipsită de avîntul primelor opere simfonice enesciene, simfonia lîncezea, părea pe alocuri cîrpită și, cu toate eforturile solistului și ale dirijorului, nu reușea să emoționeze și să convingă publicul și nici măcar orchestra. A fost un eșec, pe care profesorul îl considera și acum, retrospectiv, ca deplin meritat, mai ales după ce Enescu dăduse, tot la Paris — în 1906 —, *Simfonia I* în mi bemol major, care înregistrase un mare succes sub bagheta lui Edouard Colonne.

Opiniile despre Enescu nu erau însă influențate de amintirea și a acestor scăderi, iar prețuirea pe care profesorul Oprescu o avusese totdeauna, ca meloman asiduu, pentru personalitatea artistică a marelui geniu al muzicii românești, am verificat-o în emoția cutremurătoare pe care a avut-o cînd i-am relatat că găsisem, în cadrul documentației pentru monografia *George Enescu*, o mărturie a lui Yehudi Menuhin care, călătorind din Europa spre America pe același vapor cu Arturo Toscanini, a consemnat declarația acestuia că dintre toți contemporanii săi, îl prețuiește cel mai mult pe Enescu, *singurul* căruia ar înțelege să-i ceară sfatul în interpretare.

Este, de aceea, întru totul explicabilă durerea profesorului Oprescu la moartea lui Enescu și stăruința — căreia i-am fost cu toții martori — de a realiza, în Institutul pe care l-a condus, studii dedicate lui Enescu, în principal marea monografie științifică pe care sectorul de istoria muzicii a elaborat-o. A solicitat și a dobîndit, întru realizarea acestui scop, sprijinul și ajutorul prietenului său, academicianul Mihail Jora, cu care se sfătuia adesea în problemele muzicii și pe care îl prețuia nu numai ca pe compozitorul și profesorul care a format generații întregi de tineri muzicieni români, și ci ca pe un om de largă perspectivă culturală, cu care putea schimba opinii și împărtăși puncte de vedere.

Mi-a mărturisit că prețuia la maestrul Jora, printre altele, și faptul că, după părerea sa, acesta îi împărtășea unele puncte de vedere în ce privește modalitatea de a aborda studiile de istoria artei. Aceste puncte de vedere, pe care le considera valabile și în muzică, le exprimase cu privire la artele plastice astfel: «Conversațiile cu Lehmann, și chiar cu Ladendorf, ne-au convins de valoarea ce unii istorici de artă acordă de preferință cuvîntului scris, textelor comentînd chestiunile de artă. Aș vrea să mă înșel, dar din conversația cu prof. Lehmann am tras concluzia că, pentru el, un bun text, complet și exhaustiv asupra unui artist, face mai mult decît experiențele personale, ieșite din contactul cercetătorului cu opera. *Personal aș înclina să acord mai mare valoare tocmai acestui contact*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(subl. n.). Chiar dacă, intrînd într-un muzeu, eu n-aș ști mare lucru despre istoricul unui tablou, de perioada cînd a fost lucrat, de raportul lui cu restul operei pictorului, impresia ce aș căpăta mi se pare de mai mare importanță ca orice. Departe de mine de a nega valoarea amănuntelor exacte, a sugestiilor rezultate din lectură, a punctelor de privire noi, puse în circulație de un bun articol de lexicon. Dar toate acestea se cuvin a cădea pe un teren pregătit; iar pregătirea terenului nu se face decît prin vizitarea și revizitarea muzeelor și expozițiilor »[18] — adică, în materie muzicală, prin contactul direct, viu, cu muzica însăși.

Un ultim cuvînt se cuvine să consemnăm în legătură cu strădaniile profesorului Oprescu de a profila multilateral Institutul de istoria artei, în sensul cercetării tuturor domeniilor artistice, de la arta populară la artele plastice, la teatru, la cinematografie și la muzică. Cerea să fie informat permanent și la zi despre desfășurarea cercetărilor de istoria teatrului și muzicii și a dezbătut nu o dată cu noi cei din Institut, greutățile pe care le întîmpinam și căile de ieșire din impasul documentației și cercetării de muzicologie, dîndu-ne indicații verbale sau prin corespondență. A făcut la un moment dat și proiectul de a cere autorităților ecleziastice sprijinul pentru depistarea și salvarea vechilor noastre monumente muzicale.

A sprijinit lupta noastră pentru completarea și profilarea Sectorului de istoria muzicii și dotarea lui științifică. A încuviințat cu mare solicitudine constituirea pe lîngă grupul de cercetători a unei excelente formații experimentale de muzică de cameră, „Lyra".

Ca un document elocvent al acestei griji și atenții pentru activitatea de istoria muzicii dusă în Institutul de istoria artei, reproducem aci ultima scrisoare primită de la profesorul George Oprescu, scrisă cu numai cîteva săptămîni înainte de decesul său. Iată ce ne scria profesorul Oprescu în preajma concertului pe care «Lyra» îl dădea la Dalles, sub auspiciile noastre, la 29 iunie 1969:

«Tovarășe Voicana,

Sînt foarte mulțumit de secția de muzică a Institutului nostru care este capabilă să ofere publicului un concert de muzică preclasică atît de important ca cel pe care îl dă mîine 29 iunie 1969.

Aș dori foarte mult să pot asista și eu măcar la o parte din el, însă ora la care are loc concertul este foarte nepotrivită cu starea sănătății mele, așa încît spre marele meu regret, nu pot să fiu prezent în sală. Te rog informează pe interpreți că apreciez foarte mult efortul lor și gustul cu care au ales programul concertului. Le mulțumesc călduros, ca și dumitale.

ss. Acad. Prof. G. Oprescu

28 iunie 1969»

[18] *Jurnal de călătorie în Republica Democrată Germană, I, II, op. cit.*, p. 263.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MASCA DE TEATRU — SIMBOL AL METAMORFOZEI*

de OLGA FLEGONT

Spectacolul teatral este imaginea efemeră a unui univers care nu se va mai întoarce niciodată din timpul trecut. O imagine imponderabilă, instantanee, imanent tranzitorie. Opera de artă teatrală nu are o existenţă reală, o existenţă cuprinsă în spaţiu şi în timp, decît în clipa unică, ireversibilă, a producerii ei; o dată cu trecerea acestei clipe, opera de artă teatrală intră în propria ei istorie, se dizolvă în *timpul istoric*, ca orice eveniment, nemaiexistînd ca obiect.

Sînt lucruri ştiute, cunoscute, mai ales de istoricii acestei arte care fuge o dată cu timpul, chemînd imaginaţia să umple golul lăsat în urmă, momind-o într-un «joc al ielelor» sterp, totdeauna neîndeajuns de aproape de ceea ce a fost cu adevărat. Să nu ne lăsăm amăgiţi şi să ne întoarcem către punctele de sprijin ale istoriei, către *relicve*. Nu sînt multe, dar unele dintre ele închid în structura lor însăşi esenţa fenomenului teatral. Sînt *măştile*. Nu sînt numai relicve: au devenit sau erau de la începutul începuturilor *simbolul metamorfozei*, simbolul unui proces scurs în timp, *materia* singulară în care este adunată şi «îngheţată» curgerea timpului. Aşa se întîmplă că imateriala artă a teatrului, care dispare fără întoarcere, lasă în urmă nişte vestigii stranii, construcţii grele pulsînd de ritmurile unei vitalităţi ascunse, latente, *obiecte* supraconcentrate, obiecte dense ca stelele «negre», stelele magnetice în care o necunoscută energie a comprimat materia unor galaxii: *măştile*.

Simbol al metamorfozei teatrale, simbol al *actului* teatral, masca rămîne o operă inertă, învăluită în tăcere, în afara lui: un *obiect* care-şi caută locul în spaţiu şi în timp. Smulse din existenţa teatrală — care înseamnă devenire — şi contemplate, măştile apar ca opere neîncheiate, nedesăvîrşite, nefinite. Şi nu este numai o aparenţă, nici o impresie înşelătoare. Pentru că masca nu reprezintă o *stare*, ci o *acţiune*, ea este însăşi metamorfoza, revelată în ceremonia rituală sau în jocul teatral prin *mişcare*. Atunci, purtată printre lumini şi umbre, masca îşi recapătă cea de-a patra dimensiune — *timpul*, şi devine un lucru întreg, împlinit. Viaţa efemeră a măştii, *imaginea teatrală*, apare atunci ca o existenţă concretă.

Astfel de «reintegrări» ale măştii în substanţa ei originară trebuie să rămînă pentru noi imaginare. Un experiment provocat nu ar da decît rezultate brutale, artificiale. Există însă o cale de acces către ceea ce am numi *permanenţa teatrală* a măştii. Într-adevăr, măştile sînt opere incomplete atunci cînd sînt contemplate numai ca vestigii moarte ale unui spectacol care a fost. Ele sînt însă simboluri care conţin un potenţial magic şi poetic, simboluri-impuls care conservă nu numai memoria unei existenţe trecute, ci şi forţa care

* Comunicare susţinută la Sesiunea ştiinţifică organizată cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înfiinţarea Institutului de istoria artei, în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Eliberării.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

poate naște această existenţă la infinit, în ipostaze ilimitate, simbolurile unui spectacol care începe mereu, fără sfîrșit. Să fie oare masca materializarea vreunei monade, a vreunei permanenţe spirituale, a *metamorfozei* — această oglindire a naturii umane?

Dar să părăsim «starea poetică» în care ne-ar cufunda gîndul la ceea ce va rămîne pentru totdeauna neștiut, gîndul la «nedeterminarea sugestivă», cum spunea Tudor Vianu, a unei *metafore simbolice*, a cărei perspectivă «nu este închisă, ci ilimitată sau infinită» [1]: masca. Și să întîrziem cîteva clipe într-un muzeu imaginar, al măștilor. Un muzeu în care măștile vor fi așezate într-o succesiune nu totdeauna imaginară, dar care să ilustreze drumul acestor simboluri de-a lungul istoriei teatrului.

Măștile teatrului primitiv, măști de animale fabuloase, de animale mitice, masca ursului la un trib din America de Nord, dragoni și maimuţe, caracatiţe și lei de pe toate meridianele și din toate timpurile; măști de oameni îngemănaţi cu animalele, încă nedesprinși deplin de straturile de fund ale regnului, satyri și sileni, o mască totem din Ceylon, măști de morţi strămoși, măști de demoni, *Traghelaful*, capra-cerb a culturilor indo-europene, și *Moșul* nostru, regăsit din Sicilia pînă în Armenia; măști de regi și de zei, de regi și de zei ţărani; toate, măști care reprezintă continuitatea și permanenţa, vechimea și tradiţia, oamenii și vîrstele, simboluri ale metamorfozei mărturisind universalitatea naturii umane.

Mai departe; apare falia care fură, pe un drum rătăcit, evoluţia deviată a măștii, apar metamorfozele imature care involuează. Și cum la capătul istoriei oricărui lucru, a oricărui proces întrerupt cîndva stă contrariul lui, și *masca de teatru*, la sfîrșitul acestui drum secundar, își întîlnește contrariul: masca de carnaval medieval ori ţărănesc, și mai tîrziu, masca de bal, obiect grotesc ori graţios care schimbă forţa activă a metamorfozei în disimulare pasivă, simbolul în semn, afirmaţia în negaţie, *sînt altcineva* în *nu sînt nimeni*. Acest principiu contrar însoţește de altfel masca în lungul ei drum, rămînînd într-un plan de umbră. Să ne întoarcem însă acolo unde punţile de continuitate a ceea ce numeam mai înainte *permanenţa teatrală* a măștii nu s-au rupt.

Mai departe; măștile teatrului antic, măștile enorme, compacte, simetrice, ale eroilor tragici, și străvechile măști comice ale mimilor din Sparta și ale farsei megariene: bucătarul căpcăun, bătrînul zgîrcit, pedantul, hoţi de fructe și de carne, fanfaroni, învăţaţi doctori străini, *măști* din care se trag *caracterele* comediilor vechi și moderne. «Nimic mai curios, într-adevăr — scria André Bonnard —, decît de a regăsi pe scenele din *commedia dell'arte*, sau la curtea familiei de Valois, sau în satele din Brandenburg sau din Anglia — chiar la Molière și Shakespeare — personaje care seamănă ca fraţii cu acelea din atellanele latine sau din comedia lui Aristofan și a lui Menandru» [2]; se regăsesc personajele, nu și măștile. Încă din antichitate eroul comic este agitat de neprevăzut și contrariu, de tensiuni interioare care schimbă echilibrul și simetria măștii: *Hegemón presbytes*, descris de Pollux, poartă o mască al cărei ax de simetrie deplasat îi îngăduie să fie și furios și jovial, și arţăgos și vesel, după cum se lasă privit din stînga ori din dreapta. Iar mai tîrziu, în Renaștere, aceleași tensiuni interioare continuă să spargă volumele închise, compacte, ale vechii măști de teatru, ca niște vîrtejuri care creează goluri și protuberanţe în măștile negre, de piele, ale personajelor *commediei dell'arte*, Arlechino, Brighella, Pantalone și toată galeria de Zanni.

Mai departe; măștile de fard alb ale școlii franceze de pantomimă, măști bizare, ca și cum numai culoarea ar mai fi rămas din masca absorbită în chipul mimului, ca și cum rigiditatea ei ar fi pătruns mai adînc, căpătînd o altă natură, organică. În secolul al XIX-lea, acest simbol al metamorfozei se retrage încă mai în adînc, ca un reflux, lăsînd în măștile actorilor de compoziţie numai reziduuri de grimă și postișe și dezgolind spaţii libere în care transpare viaţa lăuntrică. Pe scena «à l'italienne» evoluează măști care conţin *devenirea* personajului dramatic, care dau rînd pe rînd iluzia fixării și a mișcării în spaţiu, iluzia stagnării și a curgerii în timp. Tot *măști de teatru*, care-și pierd instantaneu imobi-

[1] Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, 1961, p. 117.

[2] André Bonnard, *Civilizaţia greacă*, vol. II, trad. Iorgu Stoian, București, 1967, p. 195.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

litatea și din nou recad în nemișcare, încă «obiecte», stranii și neliniștitoare, nedeplin dizolvate de vibrația răvășitoarelor metamorfoze interioare. Și mai departe încă: spre sfîrșitul drumului nostru, masca este absorbită total în figura actorului, ca de un vacuum, un sorb interior care va devora acest simbol material al metamorfozei. Este fenomenul de reintegrare a măștii în ființa care o proiectase, este o *mutație* în alt regn, viu, în altă materie, organică. Drumul măștii de teatru, simbol al metamorfozei, se încheie aci.

Și totuși, măștile refluează în spectacolul teatral contemporan. Masca, această urmă a călătoriei noastre în alte existențe posibile, dar imaginare, a devenit o *modalitate teatrală* care revine din timp în timp în spectacolul contemporan, ca un automatism al memoriei, dacă drama — veche sau modernă — are puncte comune cu tradiția teatrală folclorică ori extrem-orientală, cu istoria teatrului antic ori medieval. Revine aproape întotdeauna în spectacolul de tragedie antică. Proiecție a miturilor în teatrul primitiv, masca nu reprezintă totuși în teatrul modern o resurgență a miturilor originare sau a structurilor acestora. Să nu uităm că nimic și nimeni nu poate reînvia ceea ce a fost. La un moment dat însă, alte mituri, de altă natură decît cele originare născute din solicitările genezice, și anume miturile pur teatrale ale analogiilor culturale aduc în spectacol amintirile unor străvechi culturi, metaforele și simbolurile lor. În teatrul modern masca nu este numai simbolul știutei metamorfoze, ci și un *simbol al memoriei culturii*, o relicvă vie. De aceea, atunci cînd reapare pe scena contemporană, masca va evolua ca un simbol marcat de istorie, încărcat de istorie, un simbol compus, un simbol multiplu, cu încă multe valențe libere. Continuă să fie un simbol al metamorfozei, pentru că această funcție originară a ei nu se va schimba niciodată și pentru că *permanența teatrală* a măștii este condiția ei de existență, nu numai de continuitate. Dar, rememorînd civilizații uitate și captînd sensuri și imagini ale unor viziuni moderne, masca devine un obiect de contact cu *istoria*, veche și contemporană, cu istoria culturii.

Drumurile de întoarcere în timp nu duc nicăieri. Reconstituirea arheologică a spectacolului antic transformă scena într-o dioramă, într-un soi de recipient unde vin să se adune simbolurile teatrale ale antichității, măști și costume sacerdotale, simboluri neclintite, golite de sîmburele lor viu. Sînt montate spectacole cu măști copiate de pe monumentele antice, este căutată «marea forță magică și sugestivă a măștilor care dădeau jocului o rigoare rece și o frumusețe barbară» [3], și prin autenticitatea lor vor să fie evocate și întîlnite arhetipurile tragediei antice; este o iluzie: un joc de marionete, uriașe și imperfecte, cu capete disproporționate sau măști care în timpul reprezentației sînt scoase și din nou puse într-o absurdă și năucitoare dichotomie a eroului tragic, un *joc* nu este de ajuns să cheme la viață ceea ce Gustav-Rudolf Sellner numea «straturile profunde și date uitării ale conștiinței noastre». Masca antică rămîne, ca orice mască din muzeul nostru imaginar, o față sprijinită în gol, desprinsă de pe ceva pierdut și de neregăsit.

Nu prin absența ori retragerea voită a sensibilității și gîndirii moderne, ci tocmai prin intervenția lor masca redevine în spectacolul de tragedie antică un simbol-impuls al creației teatrale. Ca să nu rămînă o copie palidă după prototipuri, masca de teatru trebuie să fie o creație a timpului contemporan, să devină o *sinteză*, în același timp simbol al metamorfozei și simbol al memoriei culturii: nu o memorie inertă, ci o memorie vie, care trădează, imaginează, inventă.

Măștile corului din *Perșii* de Eschil, într-o montare de Jean Prat, nu sînt măști de teatru antic. Sînt păstrate proporțiile și orbitele goale, dar modelul este altul: capul unei statuete de lut ars din secolul al VII-lea î.e.n., aparținînd artei cipriote; și măștile par lucrate în lut ars, evocînd alt spațiu și altă atmosferă decît cercul închis al teatrului antic. Între Grecia vîrstei de aur a tragediei și Grecia arhaică a miturilor, Grecia «mînjită de tină, murdărită de sudoare și pătată de sînge» [4], lumea contemporană a ales-o pe cea din urmă. Se așază peste această imagine și alte tradiții de cultură, mai ales de istorie

[3] *La tragédie grecque aujourd'hui. Ce qu'en pensent les étrangers* (Johan de Meester), în *Le Théâtre dans le Monde*, 1957, vol. VI, nr. 4, p. 281.

[4] André Bonnard, *Civilizația greacă*, vol. I, trad. Iorgu Stoian, București, 1967, p. 26.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a culturii: căutarea romantică a «frumuseţii arhaice» peste care nu s-a boltit încă cerul pur al clasicismului, o întoarcere în timp către izvoarele mitului, o reamintire a originilor. *Orestia*, montată în Franţa de Jean-Louis Barrault, reînvie imaginea unei Grecii arhaice, la cumpăna lumilor, o Grecie cuprinsă, cum voia el, «între Occidentul european, Orientul asiatic şi continentul african»; în decoruri de lemn negeluit, cu măşti care par de lemn, lemn curat, alb şi brun, spectacolul se transforma într-o ceremonie străveche, celebrată pe pămîntul gol, printre măslini şi portaluri de lemn. La celălalt pol al viziunii moderne, un val uriaş de cruzime, de patimă şi orbire, un val care vine de departe, de la începuturile umanităţii, bîntuie scena în *Oedip*, de Sofocle, montată în Canada de Tyrone Guthrie. Măştile protagoniştilor sînt simboluri cosmice: masca de argint a Iocastei poartă însemnul şi lucirea lunii, masca lui Oedip e turnată în aur, imagine a soarelui şi a măştilor găsite în mormintele din Mycene, masca lui Creon e din bronz întunecat, masca lui Tyresias seamănă cu o mare pasăre oarbă, corul are măşti care par sculptate în lemn şi costume grele, de culoarea lichenilor şi a pămîntului, gri-brun şi şofran. Eroii tragediei se transformă în simboluri care se cufundă în natură, care leagă şi cheamă universale forţe obscure, supraumane, abstracte. Şi Clitemnestra, într-un spectacol montat la Universitatea de teatru din Canada, se transformă într-o zeiţă a urii, o întruchipare a crimelor Atrizilor. Pe un costum portocaliu aprins şi negru, mîinile acoperite cu fard alb, o mască neagră, din imitaţie de piele, pulverizată cu aramă, coroana regală şi lanţuri grele din aramă.

Tyrone Guthrie visa să monteze un spectacol de tragedie antică, în care corurile şi recitativele să evoce sonor un univers abia ieşit din geneză, pe scenă să se audă «rostogolirea valurilor, suspinele vîntului şi urletele fiarelor întărîtate sau rănite», iar măştile şi costumele să modeleze actorii în *forme umane* descinse din tablourile lui Rouault sau ridicate din sculpturile lui Moore. Şi alte reminiscenţe ale artei şi ale culturii vin să încarce şi să tulbure imaginea eroului tragic: Creon se transformă într-un rege al algelor, ca într-o gravură de Carzou; masca de metal roşu a zeului Apollon, protectorul lui Oreste, e un soare înflăcărat, un soare de gravură medievală, cu raze din frunze de metal şi cristale lungi, ascuţite, lovite şi lustruite de spaţiile parcurse în zborul stelar: simboluri comprimate într-o construcţie ghimpoasă, de volume întrepătrunse, simbol al memoriei şi al metamorfozei, mască-relicvă a timpului modern. Sîntem din nou la sfîrşitul unui drum.

Lumea măştilor, a simbolurilor, vechi sau moderne, este o lume închisă, este *teatrul*. «Să ne trezim şi să mergem către ei», către oamenii din antichitate — spunea un grec, exeget al teatrului tragic, Socrate Carantinos; şi «să ne străduim să înţelegem tot ce le-a pătruns, conştient sau inconştient, sufletul, să le cunoaştem marile taine, revelate de cer, de mare, de pămînt, şi să cunoaştem omul care locuia pe această stîncă înaltă, în această arzătoare lumină» [5]. Şi atunci, cîteodată, apare pe scena contemporană, simplu şi viu, eroul tragic: ca Electra Aspasiei Papatanassiou, Electra cea care nu poate uita: o fată din străvechea Grecie, fragilă şi gravă, cu obrazul gol. Atunci masca, simbol al unui mit antic sau modern, obiect de cult sau de teatru, recade în împietrirea minerală, părăsită pe ţărmul pustiu al muzeului nostru imaginar.

Cînd metamorfoza ajunge la desăvîrşire, simbolul ei rămîne în urmă, desprins, uitat.

[5] *La tragédie grecque aujourd'hui. Le point de vue grec* (Charles Coun), în *Le Théâtre dans le Monde*, 1957, vol. VI, nr. 4, p. 271.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DECORUL ÎN RAPORT CU EVOLUŢIA DRAMATURGIEI ŞI ARTELOR PLASTICE*

de LETIŢIA GÎTZĂ

Privit acest raport în devenirea lui istorică, se cuvine reamintit din capul locului că se vorbește despre teatru ca operă literară, despre virtuţile dramatice ale unui text scris, și se vorbește de asemenea despre teatru ca artă vizuală, despre spectacol ca realitate artistică independentă, cu o structură a sa proprie, cu legi de compoziţie specifice. Și, la fel, e nevoie să se precizeze tot de la început că, în această recunoaștere a unei duble condiţii de existenţă, raportul dintre text și reprezentarea lui scenică se schimbă de-a lungul istoriei teatrului, se schimbă deci și importanţa acordată spectacolului și, firește, se schimbă și mijloacele de expresie scenică, în acord cu gustul vremii și cu evoluţia concepţiilor despre artă. Copierea naturii, lege fundamentală a teatrului, face ca o lungă epocă scena să fie dominată de așa-numitul «realism iluzionist», de tendinţa tot mai accentuată de reproducere exactă a aparenţelor, de o cît mai fidelă reconstituire a lor. Dar, după cum bine se știe, «ideea despre realitate se schimbă o dată cu ideea despre frumos» [1], și către sfîrșitul veacului trecut, încadrată într-o mai largă mișcare de revoltă spirituală, începe, o dată cu simboliștii, cunoscuta ofensivă de revizuire a valorilor estetice admise, și înnoirea privește îndeaproape și arta spectacolului. Acum se operează în gîndirea teatrală a vremii transformări radicale, acum, în această etapă de căutări și experimente, de promovare a unor noi modalităţi de expresie în toate domeniile artei, se înscrie și acţiunea de reteatralizare a teatrului, iniţiată de Appia și Gordon Craig, de Mayerhold și Fuchs și de ceilalţi reprezentanţi ai avangardei. Se încearcă acum depășirea limitelor de suprafaţă ale materiei, pătrunderea în sensurile mai adînci ale existenţei umane, extragerea esenţelor dintr-o realitate misterioasă, nesigură și mereu schimbătoare. Împotriva copiei naturaliste, împotriva ambiţiei neputincioase de a reproduce tot *adevărul*, împotriva excesului de detaliu și a ilustrativismului, mișcarea de reteatralizare propune mijloacele abstractizării și ale sintezei, limbajul evocator al sugestiei, apelul la imaginaţie, invitaţia la poezie și vis. O pluralitate de programe și manifeste, principii și metode de lucru diferite, dar ţintind toate către aceeași finalitate, apărute concomitent sau prin filiaţie, trasează împreună calea de evoluţie a noii orientări. Decorul, ca element constitutiv al imaginii scenice, va reda cel mai vizibil, va vizualiza cel mai bine schimbările de concepţie asupra artei spectacolului, înţelegînd prin decor felul de organizare a spaţiului scenic și nu dispozitivul decorativ. «Cuvîntul decor e perimat» [2]. A decora scena nu mai înseamnă a o înfrumuseţa, un decor frumos nu este obligatoriu și un decor bun, un decor funcţional. Pentru că aportul pictorului decorator n-a fost dintotdeauna rezultatul unui act de

* Comunicare susţinută la Sesiunea ştiinţifică organizată cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înfiinţarea Institutului de istoria artei, în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Eliberării.

[1] Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, 1968, p. 195.

[2] Denis Bablet, în: Odette Aslan, *L'art du théâtre*, Paris, 1963, p. 635.

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIE
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

meditaţie asupra valorilor textului, pentru că spaţiul scenic n-a fost folosit dintotdeauna în raport cu cerinţele dramei şi ale jocului actoricesc.

Un prim moment în care această interrelaţie devine mai evidentă apare tîrziu în istoria teatrului, abia în veacul trecut, o dată cu punerea în scenă a dramei romantice şi cu exigenţele acestei noi şcoli pentru reprezentarea culorii locale. Pînă la această dată, decorului i se acordă o atenţie cu totul secundară, atunci cînd nu este înlocuit, ca în drama elisabethană, prin simple inscripţii indicatoare ale locului de joc, aduse înaintea spectatorilor la începutul fiecărui act.

Veacuri la şir, pe scenă, cuvîntul singur este atotstăpînitor, opera dramatică îşi ajunge ei însăşi.

În faţa unui fundal pictat, acel «frons scenae» din teatrul vitruvian [3], cu arcade şi portice, în armonia arhitecturii clasice din jur, se desfăşoară gravă şi echilibrată marea tragedie antică. Teatrul clasic francez, credincios aceleiaşi reguli aristotelice cu privire la unitatea de loc, de timp şi de acţiune, dar care cunoaşte şi legile perspectivei, descoperite în Renaştere, introduce în scenă interiorul de palat, treptele unui templu sau piaţa publică; decorul rămîne însă în continuare la fel de abstract, în concordanţă cu logica inflexibilă a personajelor, cu imanenţa pasiunilor pe care ele le întrupează. Cu tot marele său prestigiu cîştigat în epocă, acest gen de teatru static şi discursiv, în care actorii sînt aşezaţi în hemiciclu, cu faţa la public, şi în care spaţiul scenic e organizat în spiritul unei precise geometrii, va trebui să cedeze locul, aşa cum o va cere şi Voltaire, un secol mai tîrziu, «unui spectacol adevărat, pictură animată care să se adreseze spiritului, dar deopotrivă şi ochiului» [4]. Introducerea decorurilor succesive în reprezentarea pieselor sale şi gestul revoluţionar de a îmbrăca pe scenă costumul epocii în care se petrece drama, abandonînd costumul clasic, pregătesc drumul marilor transformări din teatrul veacului al XIX-lea. Pasiunea acestui veac pentru cercetările arheologice şi pentru studiul istoriei, atracţia faţă de progresul tehnicii şi ştiinţei şi, în general, spiritul pozitivist şi nevoia de adevăr a unei societăţi prospere contribuie la crearea unei noi viziuni asupra artei spectacolului. Pentru acest public sedus de bogăţia ornamentului şi de efectul feeric, pe care-l încîntă evocarea spectaculoasă a trecutului, dar care îşi vrea confirmată pe scenă propria sa condiţie de existenţă, teatrul îşi va revizui total mijloacele de expresie. Apare un sentiment nou al frumosului, se dezvoltă simţul pentru pictural şi decorativ şi spectacolul de teatru intră tot mai mult în ordinea artelor vizuale. Grandioasele montări romantice şi reconstituirile monumentale răspund în bună măsură acestor noi cerinţe estetice şi, în respectul adevărului vieţii şi al topografiilor exacte, scena devine replica lumii reale. Culminînd cu naturalismul, ambiţia supremă a teatrului din acest veac este realizarea cît mai deplină a iluziei scenice. Dar copierea naturii şi reproducerea fidelă a aparenţelor se asigură în primul rînd prin decor, prin efectele perspectivei şi ale picturii *en trompe-l'œil*. Alături de regizorul stăpîn pe cutia magică a scenei, pictorul decorator se va impune cu autoritate, ca unul din principalii realizatori ai imaginii scenice [5]. Multitudinea tablourilor din care se compune drama romantică, indicaţiile amănunţite ale locului în care se desfăşoară fiecare episod în parte deschid pictorului decorator un vast cîmp de afirmare. Opera acestuia este apreciată însă exclusiv pentru «frumuseţea» ei, pentru bravura imitaţiei, pentru mirajul pe care îl exercită desăvîrşita execuţie a detaliilor; decorul îşi păstrează în spectacol autonomia, rămîne un simplu cadru al acţiunii, un martor al ei. Actorii joacă în continuare în faţa panourilor pictate, în primul plan al scenei, şi nu pot înainta prea mult în adîncime, pentru că prin disproporţie ar fi ameninţate efectele racursiului. Iluzia e cheia de boltă a întregului eşafodaj.

Organizarea spaţiului scenic şi raporturile lui cu actorii se modifică însă într-o etapă imediat următoare, cînd prin dramaturgia lui Sardou, Augier şi Dumas-fils intră

[3] R. Klein şi H. Zerner, *Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne*, în *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, 1964, p. 50.

[4] Voltaire, *Œuvres complètes*, vol. VI, Paris, 1880, p. 268.

[5] Cf. Denis Bablet, *Les décorateurs de théâtre*, în *Le décor de théâtre*, Paris, 1965, p. 8—14.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în scenă, alături de decorul pictat, obiectul real, mobila adevărată, pentru ca mai apoi, prin școala naturalistă, să se formuleze în sfîrșit ideea utilității dramatice a decorului, principiul decorului funcțional. Acțiunea se desfășoară acum înăuntrul spațiului de joc, în decor, personajele sînt integrate cadrului de viață, mediului care le determină apartenența și psihologia dramatică. Potrivit noilor teze ale dramaturgiei naturaliste, chemat să susțină și să întregească iluzia realității, decorul participă acum la dramă și prelungește în scenă climatul propus de autor. Ceea ce își dorea Wagner în punerea în scenă a operelor sale cu privire la «participarea lucidă și inteligentă a pictorului decorator» [6] intră acum, la sfîrșitul veacului, în practica Teatrului liber al lui Antoine, și activitatea lui Simov la Teatrul de artă al lui Stanislavski va fi cu atît mai edificatoare [7]. Se repune astfel în discuție, ca una din tezele de bază ale noii școli, ceea ce marele compozitor cerea prin acel *Gesamtkunstwerk*, înțelegînd spectacolul ca operă de artă comună, ca sinteză creatoare a tuturor mijloacelor de expresie. Pentru că, pe tot parcursul veacului trecut, începînd cu maeștrii din perioada romantică, Cicéri, Séchan sau Cambon, inițiatori ai unei puternice tradiții care transmite din generație în generație tehnica și procedeele de lucru, decoratorul rămîne un furnizor căruia i se plătesc comenzile pe metru pătrat [8], un profesionist care execută, după o formulă-tip, interioare în diferite stiluri și peisaje în diferite anotimpuri, atîția metri pătrați de cer, atîția metri pătrați de orizont de noapte cu lună. Se comandă rar decoruri pentru o anumită piesă, dar și în acest caz rezultatele sînt la fel de impersonale în raport cu ideile textului dramatic, și, dacă pictorului i se recunoaște virtuozitatea, lucrarea sa nu va putea fi socotită niciodată operă de creație. Pictorul decorator se limitează în a traduce material indicațiile textului, solicitat în primul rînd de ilustrarea lui, pătruns nu atît de spiritul piesei, cît mai ales respectuos față de timpul și locul preexistent dramei și în care aceasta se încadrează. Și efectele depind de meșteșugul cu care se obține iluzia spațiului și a proporțiilor reale, expresivitatea cît mai vie a unei lumi figurate. De altfel, pictorii decoratori ai veacului al XIX-lea, pînă către sfîrșitul lui, sînt constituiți în corporații și afiliați breslelor meșteșugărești, neavînd nimic comun cu noile orientări care revoluționează tehnica picturală a vremii și nelăsîndu-se influențați de ea. Se pot stabili însă anumite corespondențe cu un alt moment din evoluția artelor plastice, ținînd seama de decalajul de timp și de un aport special al tehnicii în arta spectacolului. Cu privire la compoziția imaginii scenice, se poate spune că ceea ce semnifică barocul pentru arta clasică este asemănător cu ceea ce aduce nou arta teatrală a veacului trecut față de epocile precedente. O dată cu punerea în scenă a dramei romantice și a noii dramaturgii, se sparge simetria plantației din decorul clasic, dispare axa mediană care împărțea scena în două părți egale și perfect echilibrate. Prin tăierea piezișă a spațiului scenic, printr-o plantație care ține seama de cerințele unei noi mizanscene, se creează unghiuri de vedere menite să conducă privirea către o anumită parte a decorului, centrul de interes al acțiunii se stabilește adesea pe o singură latură a scenei, mișcarea cîștigă în adîncime, spațiul de joc e folosit în totalitatea sa. Culisele paralele care mărgineau trapezul scenei și limitau rigid cîmpul vizual al spectatorilor sînt înlocuite cu fundalul circular, asigurîndu-se pentru exterioare acea impresie de nesfîrșire a spațiului și de plenitudine a imaginii. Se obține în sfîrșit acel sentiment de eliberare din schema decorului bidimensional și din rigoarea simetriei clasice [9].

Se modifică de asemenea, și cu o influență hotărîtoare pentru evoluția ulterioară a teatrului, și relația dintre spațiu și lumină. Lecția primită de la maeștrii clarobscurului se fructifică tîrziu în teatru, abia la sfîrșitul secolului trecut, și efectele ce se vor obține în acest sens se datorează unui element aparent exterior creației artistice propriu-zise, și anume luminii electrice. O dată cu folosirea acestei prețioase invenții în arta spectacolului, capătă noi valori și o mai mare putere de expresivitate întregul univers scenic. Nu mai

[6] Cf. Richard Wagner, *Sur la représentation de Tannhäuser (1852)*, în *Œuvres en prose*, vol. VII, p. 217.

[7] Cf. Denis Bablet, *Fonction du décor*, în *op. cit.*, p. 110—114.

[8] Cf. J. Moynet, *L'envers du théâtre*, Paris, 1888, p. 274.

[9] Cf. H. Wölfflin, *Reprezentarea plană și reprezentarea în profunzime*, *op. cit.*, p. 78—94.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este vorba ca pînă acum de a lumina uniform și neutru decorul, de a-l face vizibil. Lumina, acest mijloc de expresie de o infinită supleţe, animă realitatea concretă a scenei și o ritmează prin jocuri de umbră și variaţii cromatice, prin mobilitate, prin intensitatea ei dirijată. Lumina are dramatismul ei propriu, urmărește jocul actorului, îl izolează și îi mărește forţa de comunicare sau, dimpotrivă, îi topește silueta și mișcările în ambianţa difuză a scenei. «Toate tentativele moderne de reformă teatrală — spune Appia — depind de acest punct de vedere esenţial, adică de felul în care i se acordă luminii întreaga sa putere și, prin ea, actorului și spaţiului scenic valoarea lor plastică integrală» [10].

S-ar putea, desigur, exemplifica mai strîns raportul dintre decor, dramaturgie și artele plastice într-o etapă mai nouă din istoria teatrului, cînd spectacolul vorbește în «termenii luminii», dar și în limbajul culorii [11], cînd imaginea scenică apare ca o echivalenţă vizuală a ideilor piesei, cînd cromatismul devine factor emoţional, cînd, prin jocul analogiilor, se dezvăluie în universul scenei poezia secretă a dramei. S-ar fi putut vorbi, desigur, despre influenţa concepţiilor de artă asupra decorului și despre rolul important acordat «acompaniamentului pictural», despre transferul legilor de compoziţie ale «tabloului» în structura imaginii scenice și, în sfîrșit, despre neteatralitatea acestor mijloace într-o primă etapă a mișcării de înnoire a artei teatrale, cînd arta plastică are un vădit ascendent asupra spectacolului [12]. Pentru că, începînd cu ultimul deceniu al secolului trecut, prin dramaturgia lui Ibsen, Maeterlinck și Hauptmann, prin teatrele de artă conduse de Paul Fort și Jacques Rouché, prin spectacolele de balet puse în scenă de Diaghilev și Léon Bakst, ca și prin experimentele lui Meyerhold și Reinhardt, se va face un constant apel la pictorii creatori, și mijloacele de expresie ale artei plastice, de la simbolism și pînă la pictura abstractă, vor transpare cu o mai mare sau mai mică întîrziere în tehnica de realizare a decorului.

S-ar fi putut vorbi despre această interrelaţie în spectacolul de teatru contemporan, cînd decorul — operă de artă — se supune unei viziuni unitare, cînd pictorul scenograf participă activ la realizarea concepţiei generale asupra spectacolului. Mai aplicată dramaturgiei, mai șocantă prin noutatea ei și mai puţin mecanică pare a fi totuși pilda artei teatrale din veacul trecut.

[10] A. Appia, *Acteur, espace, lumière*, în *Théâtre populaire*, Paris, 1954, nr. 5, p. 38—40.

[11] Cf. René Huyghe, *Le vocabulaire de l'âme*, în *Les puissances de l'image*, Paris, 1965, p. 77—92.

[12] Cf. Jacques Rouché, *L'art théâtral moderne*, Paris, 1910, p. 6—10.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROIECTELE LUI ION SAVA: DE LA TEATRUL DE VEDENII LA TEATRUL ROTUND

de ION CAZABAN

Pentru cei care își propun să definească sensul și valoarea activității regizorale desfășurate de Ion Sava de-a lungul a șaptesprezece stagiuni (1930—1947) pe scenele din Iași și București, dificultatea principală constă în trasarea «graficului» gîndirii sale creatoare, în clarificarea evoluției sale teatrale. Dificultatea vine din faptul că ne aflăm — așa cum s-a afirmat — în fața unei personalități artistice multilaterale, proteice, de o vivacitate a fanteziei rar întîlnită. Dar a spune numai atît și a susține cu argumente (ușor de adunat) asemenea generalități nu explică nimic și nu folosește nimănui. În faldurile prea largi ale generalităților, personalitatea lui Ion Sava se pierde, nu se descoperă.

Este necesar, credem, să încercăm a distinge — dînd, firește, doar cîteva jaloane și puncte de reper — traiectoria evoluției regizorului și totodată, într-o strînsă interdependență, modificările gîndirii sale creatoare continuu îmbogățite. De aceea, ne vom opri mai insistent ca altădată asupra proiectelor și inițiativelor lui nedesăvîrșite ori neconcretizate vreodată, în acestea găsindu-se de obicei ideile sale într-o stare pură, încă nealterate de imperfecțiunile și insuficiențele condițiilor de realizare (adesea denunțate de el), de compromisurile la care l-a obligat, uneori, mentalitatea oficialilor culturali sau a publicului vremii. Vom ține seama — fie și în subtext — de obstacolele întîmpinate de Sava (se știe, nu tot ce monta îi era pe plac și corespundea propriilor lui preferințe), ca și de moartea sa prematură care nu i-a permis împlinirea atîtor vise.

★

În vara anului 1934, pe la jumătatea lui iunie, ieșenii care nu plecaseră în vacanță au fost intrigați de apariția pe zidurile orașului lor a unui afiș anunțînd eliptic și enigmatic deschiderea unui nou teatru: Teatrul de vedenii. Pe afiș, ca într-o vrăjitorie de iarmaroc, o făptură palidă și deșirată plutea pe spate, într-o hipnotică levitație (nu lipsită de umor!), pe un cer noptatic, lăsînd dedesubt acoperișurile unui burg adormit. Presa locală s-a grăbit să comenteze evenimentul, să întrețină curiozitatea. Era vorba de inițiativa tînărului regizor Ion Sava, care, împreună cu un grup de actori la fel de tineri (Ștefan Ciubotărașu, Dida Predescu, N. Veniaș, C. Stănescu, Dem. Hagiac, Traian Ghițescu și alții) de la Teatrul Național, voia să aducă ceva deosebit în atmosfera leneșă a anotimpului, obișnuită pînă atunci doar cu comedii și reviste la grădină. De trei stagiuni, de cînd era regizor la Naționalul ieșean, Sava se făcuse cunoscut, chiar de la debut, mai ales prin spectacolele cu *Simunul*, de Lenormand, *Paravanul*, de Musset, *Napoleon între noi*, de Hasenclever. Stagiunea încheiată îi adusese un succes răsunător cu piesa lui Elmer Rice, *Scene de stradă*, montată de el ca un «reportaj social» ce nu prevestea însă, sub nici un aspect, inițiativa sa estivală. Dar publicul începuse să-l știe pe Sava capabil oricînd

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. Autoportretul regizorului Ion Sava, apărut în programul de sală al Teatrului de vedenii.

de surprize . . . La deschiderea Teatrului de vedenii — găzduit în sala cinematografului Phoenix —, Sava își delimita cu hotărîre intențiile într-un interviu: «Teatrul de vedenii nu trebuie confundat cu teatrul de *Grand-Guignol*»[1]. În țara noastră se prezentase cîndva celebra piesă *La telefon*, a lui André de Lorde, maestru inegalat în «dramaturgia spaimei», iar în noiembrie 1929, la București, actorii Mielu Constantinescu și Dida Callimachi înființaseră un Teatru de fantome, unde se jucase *Groaza cea mare*, a aceluiași autor francez. Sava nu-și apăra numai apartenența ideii, dar ținea să reliefeze sensul diferit și superior al încercării sale, dincolo de orice similitudini superficiale: «Eu nici n-am pus pe afiș ca emblemă un cîine rupt în două sau un vampir care suge sînge din gîtul unei fecioare. Am desemnat o umbră albă care plutește în noapte, am desemnat visul tuturor din somnurile de pe la 18 ani . . . Din vis nu curge sînge». Nu înfiorarea epidermei, nici biciuirea trecătoare a nervilor spectatorilor urmărea regizorul, ci un șoc mai profund asupra lor, stabilind astfel cu ei un contact mai durabil: cu universul lor interior, cu aspirațiile amînate, cu impulsurile subconștiente, cu imaginația lor nesatisfăcută, avidă de a-și afla corespondentul imagistic. Pentru Sava, încă de-atunci, nu «sîngele» unei prefăcute și înșelătoare fiziologii naturaliste trebuie să izvorască din actul scenic, ci visul zguduitor și eliberator prin care omul își depășește existența cotidiană, adesea ternă, cenușie, cu orizonturi înfundate. În caietul-program al teatrului și în presă[2], prietenul său, scriitorul Ionel Teodoreanu, respingea zvonurile după care Sava ar vrea să introducă *Grand-Guignol*-ul la Iași, precizînd că intențiile sale n-au nimic comun cu acea «născocire pariziană de ordin exclusiv comercial», unde se cultivă «vicii perfecționate și subtil organizate, senzații tari, rafinamente originale (. . .) morbiditatea, putrefacția». La alt nivel spiritual, cu alte obiective, de astă dată artistice, «teatrul lui Sava urmărește o evadare din real, pe hotarul misterelor(. . .). Teatrul acesta nu urmărește, nici nu exaltă emoțiile din preajma realului, ci vrea să facă sensibil miraculosul, straniul. . . ».

Din repertoriul fixat de Sava, împreună cu Profira Sadoveanu și Costache Popa, nu s-au jucat decît trei dramatizări în cele cîteva săptămîni din iunie și iulie, cît a durat activitatea teatrului: *Pecetea bestiei*, după Rudyard Kipling, *Sistemul doctorului Gudron și al profesorului Pană*, după Edgar Allan Poe și *O mireasă la loterie*, după E. T. A. Hoffmann. Se mai preconizau și alte dramatizări după Hoffmann, Poe, apoi Strobl, Mortari, Wells și alții, care n-au mai ajuns să fie reprezentate. Cronicile ziarelor ieșene au consemnat cu justificată curiozitate fiecare premieră, dar și cu o atitudine destul de rezervată, dintr-o anumită inerție a înțelegerii.

Dintre toate montările, *Pecetea bestiei* a fost cel mai aproape de un spectacol «de groază», însă, cum se arăta, a fost imperfect. De fapt, imperfecțiunea ce i se reproșa era una parțial deliberată, de care creatorii erau conștienți. «Groaza» era mereu subminată de umor, mijloacele cu care se producea erau puse într-o evidență ironică, deranjînd probabil

[1] Petru Grancea, *Teatrul de vedenii*, in *Opinia*, Iași, 1934, an. XXX, nr. 8152, 26 iunie.

[2] Ionel Teodoreanu, *Teatrul de vedenii*, în *Lumea*, Iași, 1934, an. XVIII, nr. 4835, 24 iunie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe cei care deveniseră deodată niște «puriști» ai genului! Sava demonstra că nu vrea să realizeze un spectacol de *Grand-Guignol*. Prin tratamentul ironic aplicat, dezamăgește și pe cei care așteptau de la el un astfel de spectacol, și pe cei care nu agreau genul și erau nerăbdători să facă opoziție . . . Însăși recuzita folosită avea ceva parodistic, așa cum reiese din reportajul de la avanpremieră: «un pumnal care pătrunde în carne, rămînînd acolo și curge sînge, un craniu din care ies la iveală ochii cu viață și care articulează cîteva vorbe, un sicriu care urlă ca lupu . . .» [3]. Momentul cînd, sub privirea speriată a publicului, un personaj era înfierat, pe piept fiindu-i pusă o fleică proaspătă ce sfîrîia arsă de fierul înroșit și răspîndea miros de friptură, era un bobîrnac dat deopotrivă naturalismului înfricoșător și credulității stupide.

Fig. 2. Coperta programului de sală al Teatrului de vedenii, concepută și realizată de Ion Sava.

În amintirile colaboratorilor, găsim laolaltă aprecieri admirative și rezerve critice, poate în egală măsură subiective. Profira Sadoveanu reține imaginea scenică pregnantă, plastică și sonoră, obținută de Sava în *Pecetea bestiei*: chipurile spectrale, decupate în semiîntuneric de o lumină verzuie, umbrele misterioase, urletele îngrozitoare ale junglei. În *Sistemul doctorului Gudron*, personajele, tăvălite în pene, răsăreau uluitoare, ca niște păsări fantastice . . . Ceea ce Profira Sadoveanu obiectează lui Sava este simplismul unor efecte din *Pecetea bestiei*. Dar «grosolănia» efectelor era cauzată, desigur de precaritatea mijloacelor materiale de care dispunea regizorul sau era doar o îngroșare conștientă, ironică. Costache Popa este mai puțin critic și își amintește de ingeniozitatea soluțiilor plastice și tehnice, de «viziunile» percutante, memorabile, reușite de Sava pe o scenă improprie, insuficient dotată. Pentru Ștefan Ciubotărașu (care a jucat în toate cele trei spectacole), Teatrul de vedenii aparține unei perioade de «copilărie» din evoluția regizorului (deși, după noi, termenul nu este cel mai potrivit, avînd în vedere și alte montări ale sale din acea stagiune). Oricum, era o «copilărie» de o precocitate excepțională.

De la al doilea spectacol, *Sistemul doctorului Gudron*, ce păstrează și dezvoltă caracterul imaginativ și ironic al primului, apare complementar interesul pentru tratarea caricatural-grotescă a psihologiei personajelor (întîlnită și în alte montări anterioare ale lui Sava, la Național), de unde și ponderea deosebită pe care o au acum contribuțiile tinerilor actori. În sfîrșit, în al treilea, *O mireasă la loterie*, exista o asemenea coeziune între factura romantică a caracterelor, vioiciunea jocului comic și «atmosfera de fantast și fantasmagoric, cu efecte de lumină stranii, cu decoruri asimetrice, cu elemente de vis» [4], încît a fost reluat mai tîrziu și pe scena Naționalului. Sava se dovedea nu numai un regizor cu o extraordinară imaginație scenică, dar și un inteligent conducător al actorilor, cum s-a văzut din tipologia realizată cu ei în *Sistemul doctorului Gudron* sau din complicatele probleme interpretative puse în *O mireasă la loterie*. Din spectacolele Teatrului de vedenii se desprindea, o dată mai mult și mai puternic, dorința lui Sava de a ieși din platitudinea și banalitatea înscenărilor cuminți, fără rezonanță distinctă, fără o consecvență programatică. Firește, prin însuși obiectivul principal, întreaga atenție a animatorului pare concentrată asupra aspectelor stranii ale vieții, asupra situațiilor dramatice ieșite din comun, violentînd fantezia și receptivitatea obișnuită a spectatorilor. Își alesese un repertoriu din

[3] Rep., *Teatrul de vedenii* în *Sala Phoenix* în *Opinia*, Iași, 1934, an. XXX, nr. 8145, 17 iunie.

[4] Flavius, *Cronica dramatică*, în *Lumea*, Iași, 1935, an. XVIII, nr. 5011, 18 ianuarie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. Decor de Ion Sava pentru spectacolul cu dramatizarea *Pecetea bestiei*, după Rudyard Kipling.

clasicii genului, cum nu avusese la Naţional, unde montase piese în care misterul era aranjat şablonard, rutinier, straniul — confecţionat [5].

«Vedeniile» — în accepţia dată de Sava şi Ionel Teodoreanu — bîntuie de-a lungul biografiei creatoare a regizorului şi arată preocuparea sa de a face vizibil scenic supranaturalul, fantasticul, universul lăuntric al unor personaje aflate în maximă exaltare, în momente de supremă intensitate: de vis, de amintire retrăită, de halucinaţie. În *Visuri americane*, de Profira Sadoveanu (stagiunea 1934/1935), regăsea «visul de la 18 ani» al unei tinere care, dorind să ajungă stea de cinema, se închipuie la Hollywood... Este apreciată plasticizarea visului hollywoodian: un decor în contururi incerte, fluid, expus după o cortină de tifon, sub o lumină verzuie (deşi se opinează că mai potrivită ar fi fost roz, pentru optica fericită a eroinei). Cronica notează (exagerînd dintr-un lapsus de informaţie): «ideea originală de încorporare a visului pe scenă, lucru care pînă acum numai la cinematograf s-a putut realiza»[6]. La piesa *Ca de obicei, dar altfel*, de Galar, vizualizează frămîntarea sufletească a eroinei principale, dialogul ei imaginar cu cei vii şi cei morţi. Personajul real evolua într-o lumină albă, puternică, cele evocate de imaginaţia sa apăreau (iarăşi) într-o lumină verde, înveşmîntate în nuanţe cenuşii, pe un fond negru, pe care se estompau cîteodată. Acum, se relevă: «Sava a reuşit să contopească scenic vizibilul şi invizibilul, să sincronizeze conştientul cu subconştientul şi, fără a face să dispară personajul real de pe scenă, să-i suprapuie două personaje imaginare» [7]. O evocare de dincolo de viaţă, de astă dată cu ajutorul unei păpuşi, proiectate în nopţile cu lună, prezenta

[5] De aceea nu-şi poate opri ironia: unei piese cu «situaţii tari», ca *Trenul fantomă*, de Rindley (stagiunea 1932—1933), îi dă o alură de farsă, accentuată de colecţia de efecte arhiuzate: semiobscuritate, decor lugubru, muzică macabră... În aceeaşi stagiune mai montează *Fabia*, de Al. Sabaru, o piesă cu şedinţe de spiritism, fantome şi reincarnări după 2 000 de ani, dar de o mediocritate copleşitoare, imposibil de depăşit cu toate eforturile lui Sava, care îi concepe şi scenografia, inspirată de interioarele castelului ridicat de Hasdeu la Cîmpina.

[6] *Despre punerea în scenă a comediei «Visuri americane»*, în *Lumea*, Iaşi, 1935, an. XVIII, nr. 5109, 13 mai.

[7] Flavius, *Cronica dramatică*, în *Lumea*, Iaşi, 1935, an. XVIII, nr. 5114, 19 mai.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. Ştefan Ciubotăraşu în rolul Fleet, din spectacolul cu dramatizarea *Pecetea bestiei*, după Rudyard Kipling—văzut de Ion Sava.

Fig. 5. C. Stănescu în rolul Omul de argint din spectacolul cu dramatizarea *Pecetea bestiei*, după Rudyard Kipling — văzut de Ion Sava.

Sava și în montarea piesei romantice *Lanţuri*, a irlandezului A. L. Martin, la Teatrul Naţional din Bucureşti (stagiunea 1943/1944). Un alt spectacol cu fantome, dar personaje ale unei comedii facile şi spumoase, a fost *Abracadabra*, de Noel Coward (stagiunea 1945/1946).

Totuşi, oricît ar părea de ciudat, Teatrul de vedenii nu era preocupat doar de oniric, mister şi fantasmagorie. După *Pecetea bestiei*, Sava trecea în celelalte două spectacole la o întrepătrundere a elementelor de straniu şi fantastic cu cele adunate dintr-o cunoaştere perseverentă şi pătrunzătoare a realităţilor sociale şi psihologice de fiecare zi. Cît de semnificativă apare apropierea sa de geniul lui Hoffmann, despre care Théophile Gautier scria o dată că «pe cît se îndepărtează de cursul obişnuit al lucrurilor, pe atît obiectele sînt mai minuţios descrise (. . .). Hoffmann este dotat cu o minunată fineţe a observaţiei, mai ales pentru ridicolul trupesc; el sesizează foarte bine partea glumeaţă şi rizibilă a formei, avînd în această privinţă surprinzătoare afinităţi cu Jacques Callot şi mai ales cu Goya» [8]. Aceste cuvinte se potrivesc aproape întocmai artei lui Sava — regizorul şi caricaturistul —, el însuşi admiratorul (nu şi imitatorul) lui Callot şi Goya, meditînd la relaţia dialectică dintre obişnuit şi neobişnuit, posibil şi imposibil, dintre aparenţele banale şi reversul lor extraordinar, revelator, memorabil.

În scurta efervescenţă a Teatrului de vedenii, a existat o considerabilă intenţie de frondă tinerească, dar cu premise mai adînci decît s-ar crede şi, în orice caz, cu prelungiri semnificative şi consecinţe durabile, după cum se poate constata.

[8] Théophile Gautier, *Étude sur les contes fantastiques*, în volumul: E.T.A. Hoffmann, *Contes fantastiques*, Paris, 1874, p. VI.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Peste un deceniu, în unele piese scrise prin 1944—1945 care alcătuiesc o concludentă dramaturgie programatică — punere în pagină a unor probleme estetice ce-l interesează și, totodată, demonstrație de modalități teatrale preferate —, Sava își concentrează reflexiile (strînse după o îndelungă experiență) asupra raportului complex dintre realitate și fantezia creatoare și, în ultimă instanță, asupra rostului artei sale. În tragicomedia *Iov*, un fapt de viață — cum erau destule la rubrica faptelor diverse ale vieții burgheze — este comentat din unghiul de vedere a doi autori dramatici: unul naturalist și altul «fantezist». Naturalistul este convins: «Ce-i spectacolul? Viața . . . o felie de viață trăită cu

Fig. 6. Decor de Ion Sava pentru spectacolul cu dramatizarea *O mireasă la loterie*, după E.T.A. Hoffmann.

îndemînare după cuprinderea ochiului, inteligenței și simțirii fiecăruia», pe cînd fantezistul, opus lui, nu vrea să copieze viața, considerînd propria gîndire atotcreatoare. Sava descoperă exclusivismul și erorile ambelor poziții, care, pînă la urmă, se rezumă la o asemănătoare atitudine de indiferență față de viață. Și copierea pasivă a realității, și detașarea fantezistă de ea nu pot duce decît la false concluzii, cu atît mai mult cu cît materialul de viață oferit de societatea burgheză este falsificat, pervertit în însăși substanța sa umană. Naturalistul și fantezistul vor lăsa, la un moment dat, pe eroii luați din viață să trăiască «independent» (după cunoscutul procedeu pirandellian), și aceștia se vor dezvălui grotesc de un practicism lacom și feroce, cabotini lipsiți de adevărate valori spirituale, altfel decît se așteptau cei doi. Bănuita dramă a eroilor se va dezvălui doar ca o ridicolă și banală melodramă. N-avem de ce enumera aici toate implicațiile și referințele, numeroase, conținute în această piesă într-un act. Opinia lui Sava — care exagerează, dar o face conștient — era că inspirația dramatică secătuiește cînd se înrădăcinează în peisajul vieții burgheze, lipsit de acel «ceva» capabil să mențină pasiunea și vigoarea creatoare. Regizorul este pentru o intervenție activă în realitate prin actul creator, iar elementele de fantastic și grotesc ar revela și ar impune — sub impulsul dat imaginației — ceea ce este ascuns sau ignorat de obicei. Dacă, în vremea Teatrului de vedenii, Sava sondează domeniul visului și fantasticului, ca fiind mai autentic pentru realitatea umană decît cel cotidian vizibil, treptat, în creația sa, visul și fantasticul se vor împleti cu situațiile obișnuite ale vieții, regizorul căutînd să dea o reprezentare integrală, complexă, de acută suges-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tivitate. Ne gîndim, de pildă, la montarea piesei *Oraşul nostru*, de Thornton Wilder, la Naţionalul bucureştean (stagiunea 1940/1941), unde, într-o scurgere inevitabilă, iluminată meditativ, evenimentele comune ale existenţei omului căpătau deodată rezonanţă de simbol, iar cotidianul trecea, firesc, pragul fantasticului.

Dar fantasticul sau hiperbola grotescă obţine şi o funcţie demascator-critică: pătrunzînd violent în normele vieţii obişnuite, ele silesc formele indiscutabile, general acceptate, «onorabile» ale societăţii burgheze să se arate «ca prin farmec» aşa cum sînt: nişte aparenţe mincinoase, inconsistente, dezgustătoare. În piesa *Lada*, la un teatru particular, soseşte o ladă în care un alchimist a conservat pe Romeo şi Julieta, adormiţi de sute de ani. Fantastică este nu numai învierea celor doi îndrăgostiţi, dar însăşi puritatea luminoasă a prezenţei lor, contrastînd cu atmosfera de ipocrizie, venalitate şi imoralitate din culisele teatrului, în care nimic nu este cum scrie pe afiş, nici cum pare pe scenă. Sava consideră de o deosebită eficienţă teatrală *procedeul contrastului* pentru a influenţa şi activiza gîndirea publicului. În singura sa piesă de mari dimensiuni, *Preşedintele*, introduce fantasticul ca element de distanţare faţă de aspectele vieţii burgheze, care deveniseră atît de obişnuite încît păreau normale. Dar Sava vrea ca publicul să-şi dea seama că nimic nu-i normal şi cum ar trebui să fie, că toate personajele piesei sînt, fiecare în felul său, «negative». Nu numai bogatul potentat care crede că orice i se cuvine, dar şi utopistul Novatorius, chiar şi rezoneurul Luciclar sînt reprezentanţii unei lumi a corupţiei şi dezumanizării [9]. Comicul fantastic şi hiperbolic este folosit de Sava pentru a provoca *participarea activă a lucidităţii* spectatorului, care trebuie să înţeleagă că nimic nu este normal — nici pe scenă, nici în viaţa din care s-a inspirat piesa —, *din contra*.

Ultimii ani ai vieţii lui Sava au fost deosebit de fertili în iniţiative de reformă şi proiecte teatrale. Nu ne vom opri la cele cu un caracter pregătitor, organizatoric (Teatrul universitar, reclădirea Teatrului Naţional, Blocul artelor, regruparea cadrelor artistice după criterii de afinitate, cercurile de studii de specialitate), absolut necesare pentru a se obţine marile înfăptuiri preconizate de regizor în mişcarea teatrală românească. Mai mult ca oricînd, apare preocuparea animatorului de a găsi formele de spectacol corespunzătoare misiunii social-culturale a artei scenice. Sava socoate că a venit în sfîrşit momentul favorabil pentru realizarea unor montări care să trezească un ecou profund în inima şi conştiinţa spectatorilor. Vrea un teatru conştient de epoca în care se făureşte şi de îndatoririle lui faţă de public: «Teatrul nu poate să rămînă nealimentat din acest vîrtej cosmic, care promite voiajuri interplanetare, şi trebuie să dea poporului, prin reprezentaţie, imaginea realităţilor şi a tuturor aspiraţiilor» [10]. Modalitatea preconizată este cea a unui «mister teatral social», pornind de la sugestia misterului medieval, dar fiind acum o «formă adaptată la mijloacele tehnice şi psihotehnice moderne» (fără nimic mistic, cum fusese «misterul» lui Claudel, *Îngerul a vestit pe Maria*, montat de Sava în 1939). În ea se va întîlni, după dorinţa sa, reflectarea realităţii sociale cu visul, reveria fantezistă, anticipaţia. Însăşi denumirea dată leagă prin teatralitate — pusă, cum spune Sava, «în drepturile sale proprii, autonome» — «misterul» şi «socialul» . . . Piesa sa *Preşedintele* era gîndită ca o primă mostră de «mister», tratînd o temă socială, cu personaje moderne, dar depăşind nivelul naturalist sau psihologizant de reprezentare a realităţilor cotidiene [11]. Nu-i greu de văzut cum se dezvoltă concepţia lui Sava despre un teatru însemnînd «o ridicare pînă la planul patetic al marilor preocupări ale existenţei: Bătrîneţea şi Moartea. O ridicare la simbol, o transfigurare a cotidianului». Regizorul meditează la acel spectacol «călăuzit spre fantastic, feerie, dematerializare», eliberat o dată pentru totdeauna de şabloanele «*situaţiilor tari* sau *momentelor principale*, toate cu duel de florete sau focuri de revolver, din mediocritatea teatrală a ultimului secol» [12]. În gîndirea sa, dar nu şi în viziunea şi

[9] Florica Şelmaru, *Ion Sava ne vorbeşte*, în *Contemporanul*, 1947, 30 ianuarie.

[10] Cf. Crin Teodorescu, *Ion Sava şi misterul social modern*, în *Teatrul*, 1969, an. XIV, nr. 5, mai, p. 58.

[11] Liana Maxy, *«Preşedintele». Interviu cu Ion Sava*, în *Rampa*, Bucureşti, 1947, an. XXXVI, 26 ianuarie.

[12] Ion Biberi, *Lumea de mîine*, Bucureşti, 1945, p. 247.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mijloacele teatrale de realizare, el ne apare apropiat de alt mare animator european, Gaston Baty (căruia Sava îi trimisese un salut de solidaritate cu prilejul montării la Paris a piesei *Bérénice*, de Racine, în stagiunea 1946/1947). Baty căuta de asemenea posibilitatea reprezentării scenice a misterului vieţii, cu fenomenele, dar şi cu amănuntele ei, în manifestările ei conştiente şi subconştiente [13]. La noi, avangardiştii de la revista *Integral* susţinuseră renaşterea teatrului prin crearea «misterelor epocii noastre», asociate însă clovneriilor şi pantomimei. Totodată, ei cereau vehement abandonarea tradiţionalului cadru scenic: «În lături teatrul cuşcă, cu loji şi parchete. Noi vrem reintegrarea arenei circului» [14]. Nici Sava nu crede că fereastra fixă a scenei italiene îi poate servi la montarea pieselor cu 120 de tablouri, cu situaţii simultane, pe care le închipuia ca baza dramatică a «misterelor» sale. Deşi spectacologia, aprofundînd specificul creaţiei teatrale, «pune la îndemîna regiei suficiente mijloace pentru ca suprarealitatea fantastică, tentaţiunea la fantezie, să fie realizată scenic» [15], totuşi erau necesare o soluţie arhitectonică şi o utilare scenotehnică adecvate.

Din cîte ştim, ideea acestei arhitecturi îi venise mai înainte de a ajunge să-şi clarifice modalitatea «misterului teatral social». Proiectul său pornea tot de la arena antică. Era în 1939, în timpul primei sale călătorii în Italia, cînd, aflîndu-se la Colosseum, în mijlocul arenei, are o viziune grandioasă, desfăşurată împrejurul său: «În imaginaţie, treptele s-au repopulat, dar nu de public, ci de personagiile unui spectacol fantastic». Închipuirea sa «monta» de jur împrejur piese de Eschil, Aristofan, Shakespeare. «În mijlocul arenei, acolo unde obiceiul e să stea actorul, stăteam eu, spectatorul, privind desfăşurarea circulară a spectacolului fantastic. Mi-am dat pe loc seama de schimbarea poziţiilor actor-spectator. Îmi roteam doar capul de la stînga la dreapta şi cuprindeam toată priveliştea care mă cuprindea la rîndul ei şi mă încercuia» [16]. Aşa s-a născut planul Teatrului rotund, despre care Sava va discuta, cu prilejul celeilalte călătorii în Italia, în 1942, cu regizorul Bragaglia şi constructorul Valenti, ambii fiind cîştigaţi de ideea sa. Ceva mai tîrziu, cu ajutorul arhitectului Gh. Bedros, va aduce unele modificări planului iniţial (scaunele cu o rotire de 360° sînt înlocuite cu o platformă turnantă) şi va breveta invenţia [17]. Ceea ce aducea Teatrul rotund era, în primul rînd, o arhitectură maleabilă, permiţînd variate căutări şi rezolvări scenice, cum doriseră altădată şi doresc şi astăzi unii regizori-animatori, de la Gordon Craig sau Piscator şi pînă la Roger Planchon sau Poliéri. Piscator voia «un teatru maleabil, un teatru multiform, adaptîndu-se unor scopuri foarte diferite» şi care «să permită să se obţină maximum de participare activă din partea spectatorului, dînd posibilitatea ca acţiunea scenică să influenţeze cît mai puternic asupra lui» [18]. Pentru el, Gropius concepe un teatru avînd trei scene italiene şi, printr-o rotire a parterului circular cu 180°, o arenă circulară înconjurată de public. În vremea noastră, Poliéri este de părere că o estetică poate fi uneori rezultatul unei tehnici. Pentru spectacolul său *Ritm şi imagine*, construieşte la Paris, în 1960, un Teatru mobil, format dintr-o scenă circulară înconjurînd publicul şi o sală centrală pivotantă. Mai interesant ar fi de remarcat similitudinile în dispunerea publicului în Teatrul rotund şi în Teatrul cruzimii al lui Artaud, unde, de asemenea, spectatorul este la mijloc, pe cînd spectacolul îl înconjură, dispersat însă în cele patru colţuri ale sălii. Artaud îl gîndise anume, fără putinţa retragerii sau

[13] În H. Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, 1943, găsim cîteva pagini scrise de Baty, din care desprindem: «Viaţa conştientă a omului este în întregime îmbăiată în viaţa inconştientă sau conştientă numai pe jumătate (...). Ea este o materie neexploatată şi atît de bogată» (pag. VI—VII); «dar ţinutul pe care trebuie să-l cucerească teatrul se întinde mult dincolo, pînă la infinit. După om şi misterul său interior, după lucruri şi misterul lor, atingem mistere şi mai grandioase: Moartea, prezenţele invizibile, tot ce este dincolo de viaţă şi iluzia timpului (...). Nu să *vorbim* despre toate acestea, dar să facem toate acestea *sensibile*». Sava urmărea, în mare măsură, acelaşi obiectiv, năzuind şi el, ca şi Baty, «să traducă în drama integrală viziunea noastră integrală asupra lumii» (p. VIII).

[14] I. M. Daniel, *Teatrul*, în *Integral*, Bucureşti, 1925, nr. 1, martie.

[15] Idem, nota 12.

[16] Ion Sava, *În jurul reconstrucţiei Teatrului Naţional — Teatrul rotund*, în *Democraţia*, Bucureşti, 1944, an. I, nr. 8, 19 noiembrie.

[17] Brevet nr. 37703/7 decembrie 1944, eliberat de Ministerul Economiei Naţionale.

[18] E. Piscator, *Le Théâtre politique*, Paris, 1962, p. 30.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

relaxării contemplative, încît «imaginile fizice, violente, izbesc și hipnotizează sensibilitatea spectatorului prins în teatru ca într-un vîrtej de forțe superioare» [19]. Între Artaud și Sava se pot sesiza surprinzătoare legături. Totuși, Teatrul rotund are o argumentație de altă filieră, am spune mai rațională. Sub inspirația de la Colosseum, Sava vede cum «tiranicul cadraj dreptunghiular al tuturor scenelor se prăbușea . . . Înapoi la arenă era acum cîțiva ani lozinca multor specialiști de teatru . . . Desigur, înapoi la arenă, dar nu cum a fost, ci invers, publicul în arenă și spectacolul împrejur. Ca în natură. Spectacolul mare al vieții e circular(. . .). Cu acest principiu să pornim la revoluția tehnicii teatrale» [20].

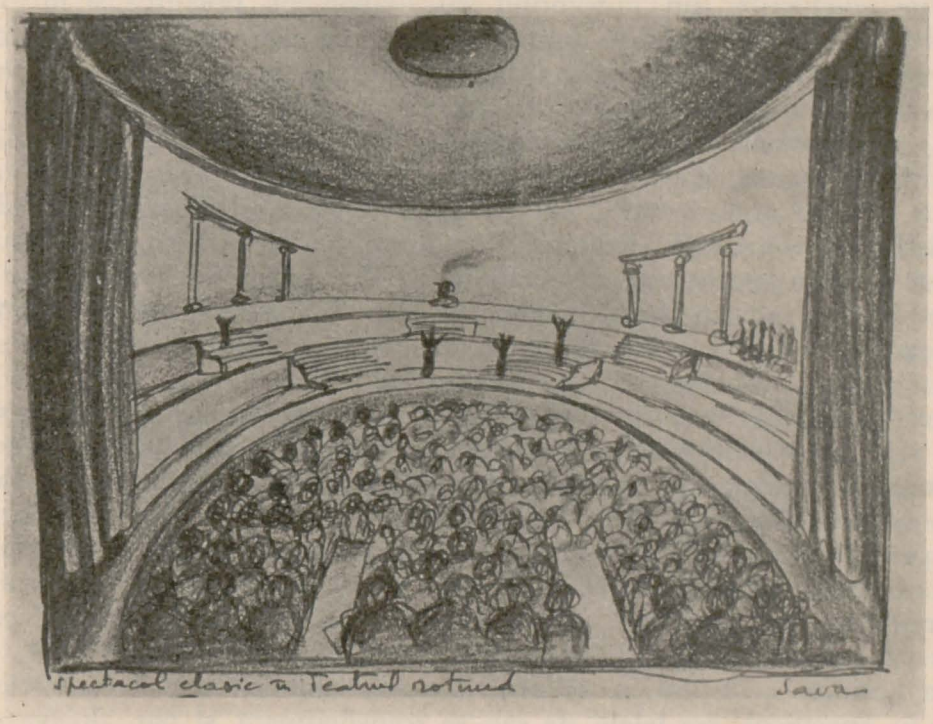


Fig. 7. Schiță de Ion Sava pentru spectacol clasic imaginat pe scena Teatrului rotund.

Pentru Sava, Teatrul rotund oferă numeroase variante de adaptare după «spațiul vital» cerut de montarea fiecărei piese, dar reprezintă și un stimulent pentru fantezia dramaturgilor ce ar scrie ținînd seama de condițiile de care dispun: «O scenă cu planuri înclinate și treptificată, pe care va fi posibilă montarea a 20—30 de decoruri fixe și izolate, sau a unui decor grandios, cu posibilități de a pătrunde în el călăreți, vehicule etc. Cu cîteva trepte și cîteva coloane se va putea monta cel mai spectaculos decor antic și feeriile nu vor putea avea un teren mai potrivit pentru apariția Zmeilor și a Feților frumoși» [21]. Evident, exemplele au ceva tradițional și chiar concesiv, pentru a cîștiga cît mai mulți creatori, de toate categoriile. Sava avea nevoie să fie sprijinit.

Există, în creația anterioară a regizorului, căutări și experiențe care ne îndreptățesc să credem că ideea Teatrului rotund nu a apărut din senin, într-o noapte la Colosseum, ci este rezultatul unor continue frămîntări. Încă de la a doua montare a sa, *Paravanul* (în stagiunea 1931/1932), Sava împarte dreptunghiul scenic în două sau trei scene mai mici, încadrate în rame de epocă. Acțiunea piesei este reprezentată pe cîteva planuri deosebite și capătă un tempo mai viu, mai modern, publicul văzîndu-le simultan, dar concentrîndu-se alternativ asupra fiecăruia. Un contact nou, mai dinamic și sincopat se sta-

[19] Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, 1964, p. 99.

[20] Vezi nota 16.

[21] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bilea între spectator și desfășurarea imaginilor scenice. Decorul la *Scene de stradă* înfățișa o stradă de la periferia New York-ului, cu casele legate prin pasarele, cu metroul trecînd zgomotos, cu siluetele zgîrie-norilor la orizont. Era o încercare de a configura un spațiu larg și adînc, în care se mișca o numeroasă figurație de variată tipologie socială. Multiplicarea tablourilor din *Rataţii* (în stagiunea 1934/1935) fusese necesară pentru generalizarea semnificaţiilor dramei lui Lenormand, prea restrînse la un caz particular, după părerea lui Sava, care se servește de turnantă, la fel cum face, mai puţin semnificativ însă, la montarea piesei *El, Ea și Celălalt* de Mouézy-Eôn, unde o întreagă stradă pariziană, cu case, bistrou, cocote, bătrîni libidinoși, se deplasa prin fața publicului, inclusiv — încă de-atunci — un «vehicul», un automobil cu eșapament pocnitor și miros de benzină. Antecedentele Teatrului rotund — dacă le putem califica astfel — apar direcţionate de obicei către realizarea unei maxime veridicităţi teatrale sau pentru «a mări acţiunea, a o fărîmița, a varia locurile, a îmbogăţi efectele, a multiplica peripeţiile spre a te juca cu contrastele», cum definea obligaţia creatoare a regizorului italianul Bragaglia [22], de care Sava s-a simţit totdeauna ataşat prin numeroase afinităţi.

O altă parte a argumentaţiei lui Sava, prezentîndu-și Teatrul rotund, se referă la avantajele cîștigate de creatorii spectacolelor din noua dispunere a publicului, plasat în cerc, care este «figura geometrică a sociabilităţii» [23]. Acum, spectatorul nu se mai poate instala comod în fotoliul său, ci este determinat să participe la desfășurarea acţiunii scenice, integrat cu sau fără voia lui în realitatea ei ce i se impune dinamică și monumentală.

În creaţia scenică, în articolele și declaraţiile lui Sava, regăsim constant interesul său pentru straniu și supranatural, grotesc și terifiant. Arată el oare, cum s-a crezut uneori, o fixaţie psihologică, o înclinare obsesivă («o imaginaţie terorizată de reprezentări de groază», spunea Tudor Vianu), sau, dimpotrivă, afirmîndu-se în felurite moduri și contexte, exprimă însăși evoluţia complexă, controlată necontenit de o febrilă meditaţie, a unei personalităţi permanent îmbogăţite prin studiu și experienţă artistică? «Vedeniile» (sau sinonimul lor) sînt frecvente, dar ele sînt bornele unui drum de pe care nici Sava, nici noi, nu vedem mereu același lucru. Să recapitulăm. În vara lui 1934, «vedenia» era concretizarea scenică a visului, a răbufnirilor subconștientului, a fantasticului. Dar nu numai atît: în spectacol, perdelele de sac se transfigurează și par altceva — «mie mi se par de catifea: o vedenie!» exclamă cu umor Sava, care era silit deseori să născocească, în lipsa materialelor indicate. Pentru el, deprinzînd încă secretele «bucătăriei» spectacolului, convenţia scenică (plus abilitatea tehnicienilor) operează miracole! În 1939, în noaptea de la Colosseum, Teatrul rotund îi este inspirat tot de o «vedenie» — de acel fantastic spectacol imaginar —, care produce acum, însă, la alt nivel de preocupări și experienţă regizorală, alte concluzii artistice. Iar «misterul teatral social» va duce la «un teatru de taină și pasiune», redobîndind calităţile magice originare («filtrate, bineînţeles, prin prisma actuală»), și va fi străbătut de «vedenii» pentru că lui «îi revine astăzi sarcina de a prinde de mîini frînele spiritului uman, de a scăpa omul din ghiarele fricei, familiarizîndu-l cu marile fantome» [24]. Altă dată, teatrul este considerat domeniul «formelor fluide întrevăzute de om în vis și în fantezie». Unul din motivele pentru care montează *Macbeth* cu măști este că în piesă nu se prezintă istoria reală, ci transformarea ei fantastică, iar «din punct de vedere spectacologic, figura legendară se cere sintetică și amplificată» [25]. Tema pe care

[22] A se vedea declaraţiile lui Bragaglia, în *Contimporanul*, Bucureşti, 1928, nr. 77, martie.

[23] Acelaşi principiu arhitectonic poate fi însă altfel utilizat, cu alte obiective şi după alte criterii psihologice şi estetice: Michel Butor, în revista *Cimaise*, nr. 87 din 1968, comentînd Teatrul mobil de la Casa de cultură din Grenoble — care pare însăşi realizarea planului lui Sava, — sesizează posibilitatea diferenţierii şi atomizării emoţiei spectatorilor, prin faptul că nu toţi vor putea vedea şi auzi acelaşi lucru din spectacolul ce se desfăşoară împrejurul lor. Prin urmare, reacţia colectivă a publicului se dezintegrează.

[24] Din conferinţa ţinută la premiera piesei *Cavalcada spre stele*, de Yeats (Teatrul Naţional din Bucureşti, stagiunea 1944/1945).

[25] Din articolul publicat de Sava în caietul-program al spectacolului *Macbeth* (Teatrul Naţional din Bucureşti, stagiunea 1945/1946); cf. Petru Comarnescu, *Ion Sava*, Bucureşti, 1966, p. 213.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

își propune s-o dezvolte regizorul este definită lapidar: «o vedenie», personajele tragediei nefiind decît personificări ale instinctelor [26]. Și pentru Sava, miturile sînt «adevăratul obiect al teatrului» — cum spunea Artaud, dorind «a traduce viața sub aspectul ei universal, imens» [27]. Viziunea mitică, legendară, însemnînd totodată universalitate și concreteţe emoţională, poate reda teatrului puterea sa magică.

Spre deosebire de *trompe-l'œil*-ul din montările tradiţionale — dîndu-ţi iluzia că vezi ceea ce nu este —, «vedenia» lui Sava nu aparţinea inexistentului, ci făcea vizibil ceea ce nu se vede în mod obișnuit, nevăzutul, nemaivăzutul. De la intenţia iniţială de a reprezenta sensibil miraculosul și straniul, observată de Ionel Teodoreanu, «vedeniile» sale scenice vor căpăta o nouă amploare, semnificînd în ultima parte a activităţii lui revelarea concretă a ceea ce este esenţial și universal în om. Iar dacă «vedenia» este esenţă revelată concret, extinderea spaţiului scenic corespunde unei dorinţe de cuprindere vastă și complexă. Una și alta demonstrează și susţin preocuparea mărturisită a lui Sava de a uni «visul cu realitatea, cotidianul cu fantasticul, necesitatea cu gratuitul», lirismul cu grotescul (sinteză de o mare perfecţiune reușită în ultimul său spectacol din 1947, cu *Frumoasa adormită* de Rosso di San Secondo).

Pentru Sava, «opera de artă nu trebuie să fie o măsluire; ea reprezintă un fel de a dezgoli realitatea, de reducere a ei la esenţial, o dezbrăcare, o ridicare de văl» [28]. Omul, în societatea burgheză, și-a refulat dorinţele autentice, s-a automatizat, s-a pierdut pe sine, sub masca pe care și-a pus-o [29]. Se întîmplă ca, în degradarea și decrepitudinea la care a ajuns, comportările și faptele sale să ia o alură straniu-grotescă, tragicomică (așa cum sînt în unele amintiri relatate de Sava lui Ion Biberi) sau, întîlnindu-se cu propriile dorinţe — amorţite și uitate de mult —, acestea să-i apară și să-l înfricoșeze ca niște «vedenii» de domeniul fantasticului. Teatrul are posibilitatea de a smulge măștile, de a-i reda omului adevăratul chip, de a-l reda sie însuși, făcîndu-l să se cunoască pe sine.

[26] Ion Sava, *Spectacol cu măști*, în *Lumea*, București, 1945, nr. 4, 14 octombrie.

[27] Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 139.

[28] Vezi nota 12, p. 244.

[29] În piesa *Preşedintele*, eroul titular este un domn aparent respectabil, care abuzează tardiv de rangul şi averea sa pentru a obţine ceea ce a ratat într-o viaţă netrăită din cauza rigorilor «onorabilităţii» burgheze, adoptate spre a parveni mai uşor în societate. Despre această piesă, aparţinînd ca modalitate «misterului teatral social», Sava spunea: «Am vrut într-un imn adus vieţii, acelei vieţi pline, fireşti, fără invertiri de roluri, fără încălcări, să-mi realizez cele două viziuni: cea de viaţă şi cea teatrală». În *De la început pînă la sfîrşit*, derulîndu-se în patru tablouri intitulate concludent: *Naşterea*, *Viaţa*, *Moartea*, *Dincolo*, acumularea dorinţelor nesatisfăcute, înăbuşite într-o activitate de robot, închipuit utilă, duce la nelinişti sterile şi spaime iremediabile. Mai trist, în clipele morţii, eroul nu poate regreta decît derizorii plăceri burgheze... O problematică asemănătoare aflăm în majoritatea pieselor lui Sava, unele neterminate.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FILMUL MUT ROMÂNESC CA DOCUMENT AL ARTEI ACTORILOR DRAMATICI

de SIMION ALTERESCU

Nu va fi vorba în cele ce urmează nici de o exegeză estetică, nici de o analiză istorică, ci mai mult de exprimarea unui deziderat din partea istoriografiei teatrale, tot atît de înrudită cu cea a cinematografiei ca înseşi artele care constituie obiectul celor două discipline. Străini de orice intenţie de imixtiune într-o altă specialitate, chiar înrudită, vrem numai să atragem atenţia asupra importanţei pe care o pot avea alte genuri de artă în reconstituirea istorică a unui fenomen artistic specific. În cazul de faţă în cel al teatrului şi, mai delimitat, în domeniul artei actorului. Nu trebuie să deducem, de aici, că privim filmul mut sau vorbit doar ca o sursă documentară iconografică pentru istoricul de teatru.

Este un lucru unanim recunoscut că una din cele mai mari dificultăţi în faţa căreia se află istoricul de teatru este caracterizarea, de ansamblu şi individuală, a artei interpretative, portretizarea monografic-estetică a actorilor cu care el nu a venit în contact direct. Dincolo de documentele scrise, istoricul se vede obligat să apeleze la surse iconografice, singurele care pot comunica o imagine mai mult sau mai puţin reală asupra profilului artistic al unui actor. Fotografiile, atunci cînd există, crochiurile, stampele, gravurile, sculpturile, afişele ilustrate, frontispiciile de ediţii pot sugera cu un mare coeficient de relativitate momente ale reprezentării artistice de ansamblu sau atitudini interpretative individuale.

De obicei, cu cît fenomenul spectacular este mai vechi, cu atît dificultăţile de documentare iconografică sînt mai mari şi se simte nevoia de a se apela la alte arte. Putem avea o imagine a celor mai vechi actori de pe teritoriul ţării noastre — ne referim la interpreţii greci ai comediei neoatice — prin intermediul figurinelor de teracotă care întruchipează o anumită categorie de personaje *(hegemón presbytes, páppos protos, gérontes)*; procesiunile spectaculare ale evului mediu sau «tacîmul» păpuşarilor pot fi reconstituite prin frontispicii sau prin gravuri de epocă. În mod normal, cu cît ne apropiem de epoca noastră, sursele documentare, şi în special cele iconografice, ar trebui să se înmulţească. Dar tocmai perioada dezvoltării teatrului modern şi contemporan nu se bucură — păstrînd proporţiile, în funcţie de evoluţia tehnicii — de o bogăţie de documente iconografice care să dea posibilitatea unei analize pertinente a artei marilor interpreţi. Recompunem arta lui Millo din descrieri, cronici, scrisori şi numai după cîteva zeci de fotografii în roluri; îl intuim pe Pascaly din şi mai puţine fotografii în roluri şi mai mult din documentaţia extraiconografică. Dar pentru arta actorilor de la începutul veacului nostru avem oare mai mult? Densitatea sporită de idei a analizei teatrale în critica dramatică, memorialistica afirmată ca profesiune de credinţă artistică nu sînt suficiente în caracterizarea tipologică, estetică a unor Nottara, Petre Sturdza, Aristizza Romanescu, Aglae Pruteanu, Petre Liciu şi alţii. Fotografiile ne oferă imagini statice, deformate adesea de temperamentul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fotografului sau de «poza» subiectului fotografiat. Acești actori au fost însă contemporani, ca să nu spunem întemeietori — ca interpreți —, ai celei de-a șaptea arte în cultura românească. Ei au interpretat primele roluri în filmul mut românesc.

Întrebarea pe care ne-o punem, din punctul de vedere al istoriografiei teatrale, este aceasta: completează filmul iconografia statică, familiară istoriografului teatral, cu elemente de care acesta nu a beneficiat pînă acum în procesul anevoios al reconstituirii unei arte care prin perisabilitatea ei pune problemele cele mai grele în calea analizei sale morfologice?

Fără îndoială că cinematograful are astăzi un rol însemnat în laboratorul analitic al teatrologului. Filmul constituie unul din cele mai importante documente audio-vizuale, prin fidelitate și prin capacitatea de a conserva și reproduce caracterul cinetic al artei interpretative. Nu este mai puțin importantă sursa documentară, iconografică, pe care o oferă însuși filmul mut, chiar dacă ne privează de unul din atributele majore ale teatrului — cuvîntul. În dezbaterile Federației internaționale a arhivelor și bibliotecilor de artă a spectacolului, purtate în ultimii ani la congresele de la Amsterdam și Budapesta în jurul problemei documentării iconografice și autenticității teatrale, se recunoștea unanim că pentru istoriografia teatrală modernă filmul este factorul cel mai important, fiind singurul care poate da o imagine autentică a reprezentării teatrale, singurul care poate comunica, în timp, o reprezentare vie, reală a unui fenomen de artă perisabil.

Pentru cercetătorii teatrului de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, contactul cu filmul mut românesc oferă prilejul confruntării opiniilor cîștigate pe calea documentării extraiconografice. Majoritatea actorilor importanți din primele decenii ale secolului nostru sînt interpreții acestei producții care se concentrează între anii 1912 și 1930. În *Războiul independenței* (1912), în filmul *Din grozăviile lumii* (1920), *Manasse* (1925) sau în *Maiorul Mura* (1928) apar actorii cei mai de seamă ai teatrului vremii. De la Aristizza Romanescu și Nottara la Aristide Demetriade și Ion Niculescu, de la Constanța Demetriade la Maria Filotti, Marioara Voiculescu și Lili Poor, de la Romald Bulfinski și pînă la tinerii George Vraca, Elvira Godeanu, Marietta Sadova, Al. Finți și alții. Din păcate, mult prea puține din filmele producției mute s-au păstrat. (Nu am vrea să pierdem ocazia să arătăm că și cele păstrate sînt prost conservate și nu au copii de lucru.) Dar, mult, puțin, cît ne oferă filmul mut, trebuie să recunoaștem că el constituie un auxiliar de seamă în cîștigarea unei imagini asupra artei actorilor pomeniți. În primul rînd, pentru că majoritatea filmelor au la bază scenarii în care interesul manifest pentru reproducerea unei realități istorice sau moderne conferă filmului mut românesc un caracter documentar concret. Ca și în cinematografia mută europeană, este remarcabilă tendința de a folosi operele marilor scriitori pentru transpunerea filmică (*Năpasta* de I. L. Caragiale, *Manasse* de Ronetti-Roman, *Înșiră-te mărgărite* de Victor Eftimiu și altele). De reținut că producătorii primelor filme mute românești folosesc, ca și frații Laffite în Franța (care recurgeau la marii actori ai Comediei Franceze: Mounet-Sully, Le Bargy, Bartet, Sarah Bernhardt), pe societarii primei scene naționale. Dacă aceștia reușesc din punct de vedere artistic nu este o problemă secundară. Dar pe noi ne preocupă în ce măsură prezența lor în film ne poate sugera profilul lor artistic. Putem oare spune că Nottara, interpretîndu-l pe Osman Pașa în *Războiul independenței*, ne comunică trăsătura caracterologică a complexei sale personalități artistice? Sesizăm în această prezență puterea de transfigurare a marelui tragedian, interpretul de decenii al «regilor prototipistici» ai dramaturgiei originale și universale, cum îi numea Călinescu? Fără îndoială că nu. Dar Nottara-Osman ne sugerează amestecul de mijloace interpretative caracteristice actorului care în arta interpretativă românească face tranziția de la teatrul romantic la teatrul verist, pluralitatea tragicomică a actorului, modernitatea simțului său de adaptare la specificitatea filmului. Nu vom ignora cantitatea de ridicol, voit și nevoit, din interpretarea lui Osman Pașa, dar aici nu intervine numai premeditarea actorului, ci și dificultatea impusă de limbajul specific al cinematografului mut. Acesta își impune servituțile și în interpretările unor actori care depășiseră istoricește momentul Nottara, formați în spiritul școlii moderne a lui Davila și Paul Gusty, ca Romald Bulfinski în *Manasse*, Lili Poor în *Grozăviile unei lumi* sau

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Victor Antonescu în *Maiorul Mura*. Folosirea marilor actori ai vremii am putea spune că este mai puţin profitabilă filmului mut decît interesului nostru documentar. Observăm de altfel că, o dată cu trecerea timpului, după primele filme în care îi folosesc pe marii actori, producătorii recurg la actorii tineri ai şcolii moderne de teatru (Marioara Voiculescu, Maria Filotti, G. Timică, Ion Manolescu, George Vraca şi alţii). Nu întîmplător producătorii se adresează tinerilor actori ai fostei Companii Davila. Teatrul începutului de secol este dominat de căutarea reprezentării multiforme a realităţii pe scenă. Se manifestă o dorinţă constantă de a realiza imaginea scenică a omului purtător al unor sentimente şi pasiuni accesibile contemporanilor. Actorului îi revine sarcina trecerii de la spiritul ştiinţific, documentar, istoric, la adevărul psihologic şi poetic, la autenticitatea vieţii personajului dramatic. Tendinţa spre un realism poetic spiritualizat a actorilor din familia Aristizza Romanescu, Petre Sturdza, Aglae Pruteanu, de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul veacului nostru, nu ne este sugerată, din păcate, de bruma de filme mute ce ne-au mai rămas. Poate singur Bulfinski în *Manasse* reuşeşte să releve preocuparea pentru fondul psihologic al eroului şi încearcă o valorificare a prezenţei interioare a personajului.

Tinerii interpreţi folosiţi în filmele de după 1920 confirmă evoluţia şcolii interpretative româneşti. În realizările lor se recunoaşte spiritul imprimat artei teatrale de către noua şcoală veristă. Este oare o simplă coincidenţă faptul că Antoine adaptează teoriile sale teatrale pentru ecran şi că el este cel care va renunţa primul — în film — la marii actori profesionişti în favoarea actorilor amatori? Filmele lui Antoine *(Les Frères corses, Le Coupable)*, ca şi «filmele estetice» ale lui Feuillade din seria *La Vie telle qu'elle est*, constituiau încercări de a transpune pe ecran faimoasele «tranches de vie».

Şi la noi se pune, încă de la începuturile filmului mut, problema interpretării actorului de film: jocul natural, specific. Pentru filmul mut problema este de două ori dificilă. Renunţarea la emfază, la teatralitate, constituie nu numai o atitudine estetică de principiu, dar şi o problemă de tehnică, de mijloace de expresie. Interpretul filmului mut înlocuieşte cuvîntul prin mimică, absenţa cuvîntului riscă de cele mai multe ori să determine o expresivitate exagerată şi să convertească mijloacele mimetice într-o adevărată pantomimă. De la început actorii interpreţi ai filmului mut ocolesc în mare măsură acest pericol. Interpretarea celor mai mulţi nu degenerează în pantomimă şi nici nu are caracterul convenţional al gesticulaţiei sacadate a personajelor lui Méliès. Dacă în teatru studiul psihologic al personajului era la acea dată un lucru frecvent, în film el constituia o noutate căreia actorii i-au făcut faţă cu un remarcabil spirit de adaptare (Lili Poor sau Bulfinski). Desigur că Bulfinski nu atinge sobrietatea contemporanului său Jannings, dar este prezentă în evoluţia filmului nostru mut aspiraţia spre calitate, păstrarea unui echilibru între retorică şi naturaleţe.

Mult prea puţinele filme mute româneşti ce mai pot fi vizionate azi mărturisesc totuşi însuşirea unui limbaj cinematografic. Chiar dacă uneori cadrajele sînt stîngace, animaţia maselor, decorul variat şi dinamic şi în special mimica actorilor, folosirea aplicată a prim planurilor dovedesc tendinţa de constituire timpurie a unei gramatici cinematografice româneşti la care au contribuit nu în ultimul rînd actorii interpreţi. De aceea, oricît de precar este contactul cu filmul mut românesc, el are un interes remarcabil pentru reconstituirea artei actorului de teatru şi cinema. Este inutil a mai demonstra astăzi rolul important pe care o arhivă de filme îl are pentru istoriografia de artă. Am aduce un singur exemplu: Arhiva filmelor mute a Federaţiei internaţionale a arhivelor de filme, arhivă care constituie un instrument de lucru modern şi frecvent folosit pentru reconstituirea artei actorului, a ambianţei spectacolului şi a mediului social. Sperăm că într-o zi Arhiva naţională de filme va depăşi stadiul conservării filmelor existente şi va începe să filmeze în mod organizat cele mai bune spectacole, să facă filme biografice ale actorilor, să păstreze în fond, prin actori, nu numai valorile unui gen de artă, ci însăşi imaginea vie a unei epoci. În felul acesta, Arhiva naţională de filme va putea oferi o colecţie de filme pentru studiul tinerilor studenţi actori şi un fond bogat de cercetare istoriografilor de teatru.

Odată intraţi în zona producţiei filmului vorbit, interesul documentar al istoriografului sporeşte considerabil prin posibilitatea de a veni în contact nemijlocit cu arta

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

actorului în complexitatea ei specifică, determinată de cuvînt și de raportul stabilit între cuvînt, gest, expresivitate și putere de sugestie. Filmul vorbit este, practic, instrumentul cel mai fidel al teatrologului pentru a emite judecăţi de valoare cît mai obiective asupra artei interpretative a actorului. Chiar dacă în majoritatea filmelor de la începutul producţiei vorbite teatralitatea este imputabilă actorilor interpreţi de cinema, acest lucru este o constatare negativă numai sub incidenţa problemei capacităţii actorului de teatru de a se adapta mijloacelor de interpretare cinematografică. Dar această teatralitate ne apropie mai mult, din punctul de vedere al cercetătorului artei scenice, de structura și personalitatea intrinsecă a actorului dramatic folosit în arta filmului.

Dacă am lua numai exemplul filmului *Trenul fantomă*, prin care venim în contact cu trei actori de prestigiu ai vremii (Tony Bulandra, Gheorghe Storin, Dida Solomon), și încă ne putem considera în situaţia favorabilă a istoricului care posedă un mijloc direct și autentic de analiză în judecata de valoare estetică a artei interpretative în teatrul românesc din anii 1930. Nimic nu va putea înlocui pentru istoriograful de teatru valoarea intrinsecă, artistică și documentară, a unor interpretări ca acelea din filmul lui Jean Georgescu *O noapte furtunoasă*. Oricînd cineva va voi să precizeze caracteristicile majore ale școlii comice interpretative din teatrul nostru printr-o analiză obiectivă și nemijlocită a faptului de artă, va trebui să recurgă — și este o fericire că o va putea face — la interpretările date de Alexandru Giugaru lui Jupîn Dumitrache, de Radu Beligan lui Rică Venturiano, de Florica Demion Ziţei sau de Iordănescu-Bruno lui Ipingescu. Cu acest film ne aflăm în prezenţa unei ecranizări a comediei clasice caragialiene, dar ne aflăm, se poate spune, pentru prima oară în cinematografia românească, în prezenţa unui film în care actorul de teatru, păstrîndu-și toate virtuţile artistului dramatic, și le adaptează, sub îndrumarea regizorului, registrului specific al interpretării de film.

Ar fi inutil să pledăm în continuare asupra importanţei filmului de artă (mut sau vorbit) ca document pentru istoriograful teatral. Ceea ce regretăm este doar precaritatea producţiilor originale care oferă materialul de studiu pe viu al artei actorului și mai ales faptul că nu s-a realizat în mod premeditat o înregistrare filmică a actorilor importanţi în rolurile repertoriului original și universal.

O iniţiativă mai mult decît meritorie în această direcţie, dovedind încă o dată seriozitatea cu care aborda toate aspectele dezvoltării teatrului nostru, este cea a actriţei Maria Filotti; în calitate de preşedintă a Sindicatului artiștilor dramatici, ea propunea, în 1933, alcătuirea unei «*antologii filmate a teatrului românesc*». Intrînd în legătură cu casa de filme Pathé-Nathan și obţinînd ajutorul directorilor acestei case producătoare, Maria Filotti solicita Ministerului Instrucţiunii sprijinul în ducerea la bun sfîrșit a acestei responsabile și onorante iniţiative. «Teatrul românesc — începea memoriul adresat lui Dimitrie Gusti — își trăiește de cîţiva ani o epocă de maximă înflorire, darurile firești ale actorilor noștri, umorul generos și sensibilitatea lor ascuţită au izbutit să contureze fizionomia de maturitate a unei adevărate școli teatrale române (. . .). Creaţiunile maestrului Nottara egalează și întrec uneori, în intensitate emoţională și în subtilitate a concepţiei, interpretările chiar ale actorilor scenei mondiale. «Hamletul» lui Demetriade întrece în concepţie lirică pe oricare din protagoniștii care au atacat rolul shakespearian. Iar pentru interpretarea clasicilor noștri, un Luca Arbore al maestrului Nottara, un Brezeanu în Cetăţeanul turmentat, un Iancu Petrescu în Trahanache, o Vetă a Mariei Ciucurescu (. . .) sînt cristalizări definitive ale unor roluri clasice. Din nefericire, arta dramatică își poartă nobleţea în efemerul ei. Vraja acestor creaţiuni va dispare o dată cu interpreţii rolurilor. Iar o dată cu amintirea lor se vor șterge din mintea generaţiilor ce vin și urmele unor adevărate lecţii de artă. Pierderea aceasta vrem s-o evităm. Pentru eternizarea unui moment din evoluţia artei noastre teatrale, pentru a plasticiza un aspect tradiţional al interpretării clasicilor noștri, pentru a putea oferi generaţiilor viitoare de artiști dramatici icoana vie a realizărilor celor ce i-au precedat, dăruindu-le astfel o lecţie și un imbold pentru a perpetua în amintire gloria teatrului românesc, vrem să fixăm aceste creaţiuni capitale ale fruntașilor scenei noastre, atîta timp cît vremea și soarta nu i-a răpit din mijlocul nostru (. . .).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acest mijloc de fixare ne stă la îndemînă prin cinematograf. Vrem să realizăm o filmotecă de scene ale marilor artiști români în rolurile lor de căpetenie» [1].

Inițiativa Mariei Filotti nu s-a putut realiza deoarece Ministerul Instrucțiunii și Teatrul Național nu au asigurat cheltuielile tehnice minime pentru echipa de filmare trimisă cu bunăvoință de către Casa Pathé-Nathan.

Avem astăzi o cinematografie dezvoltată, care poate asigura acum, în cele mai bune condiții, realizarea unei filmoteci a artiștilor noștri dramatici.

[1] M. Filotti, O *inițiativă importantă*, în *Rampa*, București, 1933, 16 septembrie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SABIN V. DRĂGOI

de ELISABETA DOLINESCU

«Istoria artei din ultimele decenii ne dovedeşte fără putinţă de tăgadă că nu ne putem încadra în circuitul valorilor internaţionale decît creînd o muzică românească, iar muzica românească în afara creaţie folclorice nu a existat şi nu va exista niciodată» *(Sabin V. Drăgoi).*

Pentru cultura muzicală românească, Sabin Drăgoi are diversitatea de creaţie, autenticitatea şi perfecţiunea artistică pe care le-a avut un poet ca Vasile Alecsandri în literatura română. Comun cu bardul de la Mirceşti Drăgoi are bogata şi susţinuta activitate de folclorist pasionat, îmbinată cu un talent componistic de valoare nu numai naţională, ci şi internaţională. Mergînd pe drumul valorificării creaţiei populare, care a stat la baza multilateralei sale activităţi de creator, folclorist, pedagog, Sabin Drăgoi a contribuit în mod substanţial la creşterea prestigiului şcolii noastre componistice. În acest fel el s-a impus ca un deschizător de drumuri, ca un maestru al muzicii româneşti.

Spre sfîrşitul primelor două decenii ale secolului nostru — începutul perioadei de afirmare a creaţiei compozitorului —, eforturile creatoare ale muzicienilor şi oamenilor de artă se îndreptau spre acelaşi ţel comun, acela al cristalizării şi dezvoltării muzicii româneşti pentru împlinirea marii unităţi politice din 1918 şi realizarea unei culturi naţionale unitare. În această perioadă de efervescenţă, de tendinţe şi orientări diferite în care se afla şi muzica, cu toate că obiectivul urmărit era acelaşi, drumul creaţiei rămîne încă nehotărît.

Începuturile tinerei şcoli muzicale se întrezăreau încă timid, prin aportul constructiv al unui grup de compozitori în frunte cu Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu, Constantin Nottara, Filip Lazăr, dar care mai erau încă sub influenţa impresionismului francez al lui Debussy şi Ravel. Bazele şcolii muzicale româneşti trebuiau mai precis conturate şi clarificate. Un alt grup de compozitori — atît dintr-o parte, cît şi din cealaltă a munţilor —, ca: Musicescu, Kiriac, Mureşianu, Dima, Vidu, Brediceanu şi alţii, se îndreptau, în spiritul noilor cerinţe ale epocii, către valorificarea producţiei populare, pe care se clădea temelia tinerelor şcoli naţionale: rusă, cehă, ungară, polonă, norvegiană şi românească — şcoală fundată la noi de marele George Enescu. În acest sens, «Societatea compozitorilor români», înfiinţată în anul 1920, îndruma producţiile spre « o estetică naţională», spre cercetarea « cîntecului popular românesc» [1].

Dacă într-o perioadă mai veche — şi în prima, ca şi în a doua jumătate a secolului al XIX-lea — cîntecul popular servea doar ca motiv de imitaţie sau de prelucrare pentru compozitori ca Wachmann, Flechtenmacher, Stephănescu, Dimitrescu şi alţii, în perioada mai nouă,

[1] *Treizeci de cîntece populare alese din culegerile premiate sau menţionate cu prilejul concursului instituit de Societatea compozitorilor români, în anul 1925*, Bucureşti, 1927, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Sabin Drăgoi.

de început al secolului al XX-lea, folclorul devine o realitate pentru tinerii compozitori care îl folosesc ca izvor de inspirație, în promovarea muzicii culte românești. Acestor înaintate idei li se alătură și tînărul muzician Sabin Drăgoi, cel care mai tîrziu avea să împlinească dezideratul mult așteptat al înaintașului muzicii transilvănene, Iacob Mureșianu. Acesta din urmă, căutînd să stabilească trăsăturile originale ale melodiilor populare, scria în *Precuvîntarea* primului număr din *Musa română*, foaie muzicală și literară, scoasă de el în anul 1888: «. . . singurul scop la care trebuie să țintească muzica noastră națională» este de a deveni o «*a două limbă prin care ne putem manifesta*»[2]. Aceste principii realiste ce stau la baza esteticii sale muzicale, Mureșianu le explica considerînd: «. . . pentru un spirit întreprinzător și minte îndrăzneață, ele pot fi ca un adevărat nutriment pentru idei sublime pline de fantezie, la lucrări dramatice, pline de efect, și la lucrări care ne lipsesc cu desăvîrșire, la bucăți orchestrale de valoare artistică . . .»[3]. Acel spirit îndrăzneț și minte clară va fi «. . . cineva din Banat, ivit fără autorizație și căzut ca din cer», cum spunea poetul Arghezi despre compozitorul Sabin Drăgoi. Acesta va lumina și clarifica drumul ce trebuia să-l parcurgă tînăra școală de muzică națională prin permanenta preocupare de a desluși sensurile lăuntrice ale melosului popular, în făurirea unui limbaj artistic nou și popular «ca o a doua limbă de manifestare românească». Iar prin marea sensibilitate lirico-dramatică, va crea opere și lucrări orchestrale și corale de bază ale muzicii românești, ca *Năpasta*, *Constantin Brîncoveanu*, cele două *Divertismente*, coruri și altele, care au fost inspirate din cîntecul popular al acestui fermecător colț al țării, păstrător și iubitor al nobilei tradiții, cum spun versurile:

«Mîndră țară e Banatu,
Că la noi cîntă tot natu;
Fie vremea rea sau bună,
Noi cîntăm doina străbună . . .»

În acest fel, Drăgoi a căutat să țină permanent aprinsă flacăra muzicii românești transmisă de Mureșianu, pentru a se ridica la progresul dorit, «la adevărata artă».

Liniile directoare și consecvente care stau la baza întregii sale creații se explică printr-o serie de factori ce au condiționat formarea și dezvoltarea artistică a compozitorului. Semnificative în acest sens sînt cuvintele folcloristului Dimitrie Kiriac: «Primul mare profesor de muzică al omului este însăși natura lui și mediul în care se dezvoltă»[4], care caracterizează personalitatea complexă a omului și creatorului Sabin Drăgoi, provenit din mediu sătesc, din micul și îndepărtatul cătun Selište de pe Valea Mureșului. Născut la 18 iunie 1894, a deschis ochii într-o regiune cu o bogată, expresivă și originală artă populară. Și-a petrecut copilăria și o parte a adolescenței în ambianța muzicii populare practicate în familia sa (tatăl, Vasile Drăgoi, era un renumit cîntăreț bisericesc și căutat «givăr» — maestru de cununii la nunți —, iar mama sa, Floarea Cojan, o bună interpretă a cîntecului selištean) și în satul vestit pentru cei mai buni «lăutași» din partea locului. Acestea au determinat structura firii sale muzicale, cît și întreaga sa creație de esență populară. La 5 ani știa să cînte

[2] George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, ediție îngrijită și prefațată de Vasile Tomescu, București, 1966, p. 368.

[3] *Ibidem*, p. 368.

[4] Dimitrie Kiriac, ms. conservat la Biblioteca Institutului de etnografie și folclor, nr. 70, dosar 3, f. 64.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

frumos din fluier, manifestîndu-și încă de copil preferința și interesul pentru cîntecul popular.

Primele amintiri despre folclor, consemnate din acel îndepărtat timp al copilăriei, sînt descrise foarte sugestiv în prefața volumului *303 colinde cu text și melodii*, ca momente impresionante în viața satului sălișten, legate de sărbătorile de iarnă, unde vechea datină precreștină a colindatului mai dăinuie încă destul de vie și astăzi: « . . . Era seară de ajun. Seara mare . . . și eram de 5 ani. Afară era un ger aspru și sec. Zăpada, căzută gros de cîteva zile, reflecta cu miriade de sclipiri lumina lunei. Din cînd în cînd se auzea ritmul dubelor din depărtare, amestecat cu lătratul cîinilor . . . Erau dubașii (colindătorii) care acompaniau cu un ritm convențional de $^2/_4$ pe lăutașul ce cînta marșul lor . . . Eu nu mai aveam astîmpăr . . . Cu cît dubașii se apropiau, cu atît eu deveneam mai agitat, mai nerăbdător . . . În sfîrșit . . . Dubele băteau tot mai tare . . . Deodată tăcere. La fereastră bătu cineva și se auzi întrebarea: « Unchiule Văsălie! Ne slobozi cu duba-n casă!». « Veniți!», răspunse tata, căci slobozirea era privilegiul capului familiei. Atunci, acompaniați de ritmul dobei, cîntară pe coridor și în tindă:

Fig. 2. — Sabin Drăgoi în mijlocul țăranilor din regiunea Hunedoara, în anul 1934 (arhiva Institutului de etnografie și folclor).

« Scoală gazdă, nu durmire,
Că nici noi nu am durmitu,
Holerunda, lerui
Doamne» [5].

Aceste obiceiuri de iarnă, păstrate încă puternic în Selište, cu cetele de feciori care merg toată noaptea din casă în casă în bătaia « dubelor» — tobe mici —, după care veneau « vertepașii» — îmbrăcați în costume pitorești, împodobiți cu zurgălăi —, ce reprezentau o formă de teatru popular, le-a practicat și Drăgoi copilul, cu toate cîntecele datinii. Acestea au lăsat o impresie atît de puternică, încît și-au pus pecetea pe aproape întreaga creație a compozitorului care a manifestat o preferință deosebită pentru stilul și genul « colindei», ce ocupă un loc central în opera sa.

La formarea sa în ambianța folclorică a satului natal, în care cîntecul popular i-a călăuzit primii pași, mai contribuie și ucenicia din școli, unde-și asimilează o cultură muzicală românească, alături de cea universală. De timpuriu cunoștea *Liturghia poporală* a învățătorului din Arad Nicolae Ștefu, iar de pe băncile Școlii normale de învățători din Arad, cîntecele și liturghia executate de corul seminarului, condus de profesorul Trifon Lugojanu. În acest timp ia cunoștință și de începuturile muzicii românești, prin ascultarea sau executarea lucrărilor compozitorilor români: Vidu, Dima, Mureșianu, Ciprian Porumbescu, Constantin Dimitrescu, George Stephănescu, August Bena, Tiberiu Brediceanu, iar în 1911 ascultă pentru prima dată *Rapsodia în la major* de George Enescu.

Drăgoi aprofundează muzica clasică universală mai tîrziu: fiind prizonier în lagărul de la Tașkent (Uzbekistan), oraș din inima Asiei, unde duce timp de doi ani o rodnică

[5] Sabin V. Drăgoi, 303 *colinde cu text și melodii*, Craiova, (1931), p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

activitate muzicală, își procură tratatele de contrapunct de Stephan Krehl și studiază pe marii clasici (Beethoven, Mozart), pe maeștrii ruși (Glinka, Ceaikovski, Cui, Skriabin, Borodin, Musorgski, Grecianinov). Printre factorii care au influențat formarea sa în spiritul muzicii tradiționale este și cunoașterea de timpuriu a unor compozitori din școlile naționale rusă, cehă și ungară. Mai tîrziu, pe baza unei modeste burse la Conservatorul din Praga, caută să-și însușească vederile sănătoase ale profesorului său, Vitezslav Novák, elev al lui Dvořak, care i-au întărit convingerile în realismul artei bazate pe cîntecul popular. În această perioadă pragheză adîncește lucrările scrise în spirit național ale unor compozitori ca: Glinka, Ceaikovski, Rimski-Korsakov, Smetana, Dvořak, Grieg.

Prin formarea sa în ambianța muzicii populare, drumul creator al lui Sabin Drăgoi este diferit de al contemporanilor săi români, care fuseseră inițiați în spiritul muzicii culte. Drăgoi a învățat mult de la școala poporului, ținînd un contact permanent cu folclorul autentic. Enescu regreta că nu a cunoscut mai de timpuriu muzica populară din Transilvania și Banat, accentuînd, în acest sens, marea importanță a creației compozitorului român Sabin Drăgoi[6].

La dezvoltarea personalității artistului au contribuit și legăturile cu o seamă de personalități marcante, cu care Drăgoi a venit în contact și care se străduiau să pună bazele unei vieți culturale românești. Dintre numeroșii compozitori care i-au stimulat activitatea creatoare au fost, în frunte cu Enescu: Dimitrie Kiriac, Alfonso Castaldi, Ion Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu; de asemenea grupul transilvănenilor, în frunte cu Gheorghe Dima, Ion Vidu, Marțian Negrea și alții. Cunoaște pe Alexandru Zirra, Ion Scărlătescu, Gheorghe Cucu. Colaborează cu un grup de muzicieni-animatori ai vieții muzicale bănățene și transilvănene, mari admiratori ai compozitorului, ca: Iosif Velceanu, Ioachim Perianu, Maximilian Costin, Radu Urlățeanu. Dintre muzicologi, colaboratori apropiați sînt: George Georgescu-Breazul, Emanoil Ciomac, Octavian Beu, iar dintre fruntașii vieții culturale românești: Tudor Arghezi, Zaharia Bârsan, Ion Agîrbiceanu și alții. Cea mai apropiată și rodnică colaborare, începută chiar din prima perioadă a activității sale creatoare, a fost aceea cu muzicologul George Georgescu-Breazul, care milita pentru fundarea unei culturi muzicale românești. La ancheta întreprinsă de revista *Muzica* în decembrie 1921, privitor la specificul etnic în muzica noastră, Sabin Drăgoi — pe atunci student la Praga — răspunde solicitării, alături de alți compozitori, ca Alexandru Zirra și Constantin Brăiloiu, printr-un articol intitulat *Asupra muzicii românești*[7]. Sprijinind ideea specificului național în muzica noastră, articolul a fost considerat pe atunci ca un manifest-program bogat și plin de învățăminte. Drăgoi stabilește principiile sale artistice expunînd un plan teoretic pentru tratarea cîntecului popular, formulînd cîteva jaloane în ceea ce privește folosirea creatoare a diverselor specii muzical-folclorice, cît și armonizarea melodiilor populare. El notează: «... dezgropată și scoasă la lumină, această muzică oglindește gîndirea, moravurile și obiceiurile noastre, e aptă la orice dezvoltare și pentru orice formă».

Crezul artistic al compozitorului avea să stea la baza întregii sale activități creatoare: «Compozitorul român trebuie să redea prin muzică ceea ce firea neamului său reprezintă mai caracteristic, mai trainic și definitiv. Aici este izvorul originalității și personalității artistului creator». Principiile sale teoretice cuprinse în programul-manifest Sabin Drăgoi le va aplica creator o dată cu primele culegeri de folclor din iarna anilor 1922—1923.

Activitatea de folclorist constituie unul din factorii importanți în evoluția creatoare a artistului, prin întoarcerea la izvoarele cîntecului pămîntean. De acum încolo va ține legătura permanentă cu izvorul cîntecului popular, culegînd aproape 2 500 de melodii populare, pe care le va folosi măiestrit în opera sa. Prin activitatea sa folcloristică, Sabin Drăgoi a militat, împreună cu George Breazul și Constantin Brăiloiu, pentru cercetarea adîncită a melosului nostru, pentru mobilizarea forțelor în culegerea cîntecului popular, publicînd în acest sens colecții de folclor muzical, cu studii și analize amănunțite. Din primele două culegeri efectuate în anii 1922—1924 în Banatul de nord-est și Transilvania de miazăzi,

[6] Zeno Vancea, *Rolul și locul creației lui George Enescu în muzica românească*, în *Muzica*, 1955, nr. 5, p. 24.

[7] Sabin V. Drăgoi, *Asupra muzicii românești*, în *Muzica*, 1921, nr. 12, p. 219—222.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întocmește cunoscuta colecție *303 colinde*, cea mai valoroasă lucrare de acest gen apărută pînă la acea dată, în 1931, « un adevărat monument de artă populară românească», cum o numește muzicologul George Breazul. Alcătuind o adevărată monografie a colindelor transilvănene și bănățene, culegerea este însoțită de un studiu introductiv asupra colindelor, în care Sabin Drăgoi aduce un aport teoretic principial prin o serie de observații judicioase, pe baza unei experiențe temeinice, cu o analiză amănunțită referitoare la: măsură (metrul), ritm, melodie, formă și așa mai departe. Lucrarea e distinsă cu marele premiu « Năsturel» al Academiei Române.

Din culegerile întreprinse în Valea Almajului în 1928, publică *122 melodii populare din județul Caraș* în *Omagiu lui Constantin Kiriţescu* (1937), selecția melodiilor fiind făcută după « frumusețe, vechime și valoare». Deși culegerile efectuate în sudul Transilvaniei și Banatului între anii 1923 și 1928 numără circa 2 000 de melodii populare, cea mai mare parte au rămas în manuscris, cum sînt: *360 melodii din Arad și Hunedoara* și *30 melodii din comuna Maidan, județul Caraș*. Mai tîrziu, în anul 1934, sub auspiciile Institutului social român Banat-Crișana, culege 90 de melodii populare care vor alcătui *Monografia muzicală a comunei Belinț*, pe care o va publica în seria de studii muzicale *Melos*. Materialul strîns din Belinț îl va grupa în patru categorii: I — Colinde, II — Bocete, III — Doine și cîntece și IV — Dansuri, fiecare categorie avînd textul muzical precedat de studii amănunțite.

În afară de antologii muzicale, Sabin Drăgoi a publicat o serie de studii cu privire la cercetarea cîntecului popular în reviste de specialitate, ca *Revista de folclor*[8], revista *Muzica*[9] și alte reviste[10], a ținut comunicări științifice în țară[11] și în străinătate[12], a publicat studii în străinătate[13] și a scris de asemenea diverse articole, precum și scurte relatări apărute în ziare și reviste și un curs de folclor muzical rămas în manuscris. Atît în culegerile de folclor, cît și în studiile realizate pe baza acestora, compozitorul a urmărit aceeași finalitate componistică, valorificînd materialul cules și trăgînd concluzii pe baza acestuia. La fel și în problema « specificului etnic» în muzica noastră, care pentru compozitor constituie nu un scop în sine, ci un factor care să slujească la făurirea și consolidarea unei școli naționale de muzică cultă. Din cercetările folcloristice ale lui Sabin Drăgoi desprindem pe plan teoretic două idei capitale: 1) pentru determinarea specificului național, trebuie luat în considerare stadiul tradițional-vechi al melodiilor, și anume acela legat de obiceiuri. La Sabin Drăgoi sfera obiceiurilor se reduce la colindă, dar ea trebuie extinsă la toate celelalte obiceiuri pe baza unui studiu comparat al folclorului nostru muzical cu al altor popoare, și în primul rînd cu al acelora cu care am venit în contact; 2) ideea *unității muzicii populare românești*, care trebuie să fie considerată mai presus de diferențierile ei regionale. Acest ultim principiu se reflectă evident în creația compozitorului prin unitatea stilistică a operei sale concepute în mod evolutiv pe mai multe perioade.

În etapa creatoare inițială, care ține pînă la anul 1923, compozitorul va face diverse investigări în aflarea unui stil propriu, utilizînd muzica populară sub diverse aspecte, alături de alte stiluri străine. Sabin Drăgoi folosește muzica populară în potpuriuri, suite de tipul acelora ale lui Flechtenmacher, Wachmann, Wiest, ca *Souvenir de Transylvanie* pentru pian

[8] Sabin V. Drăgoi, *20 colinde din com. Zam — Hunedoara*, în *Revista de folclor*, 1957, nr. 3, p. 55—74, și *Cum am învățat și folosit limba muzicală românească*, în *Revista de folclor*, 1959, nr. 3—4, p. 7—33.

[9] Sabin V. Drăgoi, *Noua creație populară*, în *Muzica*, 1951, nr. 2, p. 15—19; *Cinci ani de activitate a Institutului de folclor*, în *Muzica*, 1954, nr. 6, p. 5—9; *Învățătura leninistă despre moștenirea culturală și unele probleme ale muzicii noastre*, în *Muzica*, 1955, nr. 4, p. 6—8; *Caracterul popular al operei lui George Enescu*, în *Muzica*, 1955, nr. 5, p. 13—14; *Simetrie și asimetrie în cîntecul popular românesc*, în *Muzica*, 1960, nr. 11, p. 20—23, și nr. 12, p. 24—27.

[10] Sabin V. Drăgoi, *Cum să prelucrăm cîntecul popular*, în *Cultura poporului*, 1955, nr. 8—9.

[11] Sabin V. Drăgoi, *Ciudățenii (șozenii) în textele colindelor noastre*; ms., comunicare ținută la ședința Secției de literatură și artă a Academiei Republicii Socialiste România, la 6 decembrie 1966.

[12] Sabin V. Drăgoi, *Mitul nașterii lui Iisus Cristos în tradiția populară românească*; ms., comunicare ținută la Conferința anuală a folcloriștilor din Iugoslavia, Dojran, septembrie 1966.

[13] Sabin V. Drăgoi, *The Evolution of the Folk Song*, în *Journal of the I.F.M.C.*, Londra, 1960; *Musical Folklore Research in Rumania and Béla Bartók's Contribution to it...*, în *Studia Belae Bartok Sacra*, Budapesta, 1956, p. 9—25.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu 6 mici secţiuni[14] sau *Cînt rapsodic român (Visul Oltului)*[15], în stilul cîntecelor naţionale transilvănene, în special în cel al romanţelor. Sau în invenţii proprii cu caracter popular românesc, ca în *Cvartetul de coarde în la minor*[16] sau în *Sonata pentru pian în do major*[17], în care, deşi sînt mai multe tendinţe artistice, ultima parte este scrisă în stil popular. Sau foloseşte anumite motive, mai mult reminiscenţe decît cîntec popular, pentru a imprima creaţiei o culoare românească. Prima sa lucrare, intitulată chiar *Reminiscenţe*, este o fantezie pentru flaut şi pian[18]. Ilustrativă în acest sens este şi *Suită simfonică cu orgă pentru orchestră mare*[19]. Scrisă în perioada pragheză sub influenţa şcolii naţionale cehe, în această lucrare se observă metoda şi procedeele şcolii cehe ridicate la nivel universal de Dvořak şi Smetana. În amintirea plaiurilor seliştene, lucrarea programatică este alcătuită dintr-o succesiune de tablouri simfonice: *Crăciunul la noi*, *Cîntecul secerătorilor* şi *Seara pe deal*. În afara influenţei muzicii populare, se întrevăd în creaţia sa de început şi influenţele muzicii străine, ca cea a stilului italian al şcolii veriste în cunoscuta piesă *Crizanteme*[20], pe versuri de Victor Eftimiu, sau cea germană în liedurile sale romantice, şi anume cele *11 poeme de Heine*[21].

Etapa centrală a creaţiei sale este legată de cristalizarea unui stil nou, în care realizează operele sale capitale. Noua perioadă creatoare se deschide după anul 1923, după sosirea de la Praga, cînd cunoaşte folclorul autentic prin culegerile de folclor pe care le efectuează începînd din iarna anilor 1922—1923. Aceasta îl va ajuta să se descopere, să-şi limpezească viziunea artistică. Totodată, Sabin Drăgoi aplică principiile teoretice fundamentale privitoare la muzica populară expuse în programul-manifest din anul 1921 şi întărite de principiile sănătoase ale fostului său maestru ceh, Vitezslav Novák, care spunea: « . . . noi, cehii, şi voi, românii, nu putem pierde orientarea sănătoasă, sîntem înfipţi puternic în glia strămoşească prin folclorul viu al poporului nostru». O dată cu drumul ales, Sabin Drăgoi va cerceta cîntecul popular sub multiplele sale aspecte pentru « ca să-i descopere tainele cele mai ascunse» şi, cunoscîndu-i « varietatea şi particularităţile subtile», cum spune compozitorul[22], să-şi poată întocmi un vocabular muzical cu care să creeze o operă muzicală clară şi profundă, ca aceea a unui Creangă, Eminescu sau Coşbuc. De fapt, el ţinea seama de cuvintele lui Bartók: « Compozitorul trebuie să cunoască muzica populară a ţării sale şi să stăpînească mijloacele ei de expresie în aceeaşi măsură ca poetul limba». Reuşind să asimileze profund, într-un mod creator, aceste particularităţi stilistice ale melodiilor populare, la un moment dat creaţia sa se confundă cu însuşi melosul popular, de care cu greu se poate diferenţia. Noul stil al compozitorului are la bază elementele caracteristice melodico-armonico-ritmice ale melosului popular.

Principalul element caracteristic al expresiei sale muzicale este melodia. Muzica lui Sabin Drăgoi conţine melodii de o rară frumuseţe şi gingăşie, excelînd prin expresivitate şi cantabilitate. În acest sens compozitorul este cunoscut ca un melodist înnăscut, ca şi poporul, iar criteriul estetic a stat la temelia întregii sale creaţii. La Sabin Drăgoi fluxul melodic ţîşneşte viu şi spontan ca şi foclorul, are o pornire de a curge firesc şi sincer. Enescu spunea că « . . . din degetele lui Drăgoi curg melodiile ca mierea». În aceasta constă autenticitatea şi originalitatea operei sale. Compozitorul are o concepţie muzicală vocală, deosebită de aceea a lui Enescu, care are un caracter instrumental. În acest sens melodica lui Drăgoi are afinităţi comune cu folclorul, unde melodia, mai mult ca oricare alt element, deţine locul cel mai important.

[14] Sabin V. Drăgoi, *Souvenir de Transylvanie, valse pour piano*, Edit. Petrov, Taşkent, 1918.

[15] Sabin V. Drăgoi, *Cînt rapsodic român (Visul Oltului), pentru pian*, Edit. Petrov, Taşkent, 1918 (inclus în *Piese lirice*, la nr. 10).

[16] Sabin V. Drăgoi, *Cvartet de coarde în la minor*, compus la Taşkent, în 1917; ms., conservat în colecţia familiei.

[17] Sabin V. Drăgoi, *Sonata pentru pian în do major*, compusă la Selişte, în 1920; ms., conservat în colecţia familiei.

[18] Sabin V. Drăgoi, *Reminiscenţe, pentru flaut şi pian*, piesă compusă la Arad, în 1910; ms., conservat în colecţia familiei.

[19] Sabin V. Drăgoi, *Suită simfonică cu orgă, pentru orchestră mare*, compusă la Praga, în 1921 (a fost intitulată un timp *Suită română* sau *Trei tablouri simfonice*); ms., conservat în colecţia familiei.

[20] Sabin V. Drăgoi, *Crizanteme, pentru voce şi pian*, Bucureşti, 1921.

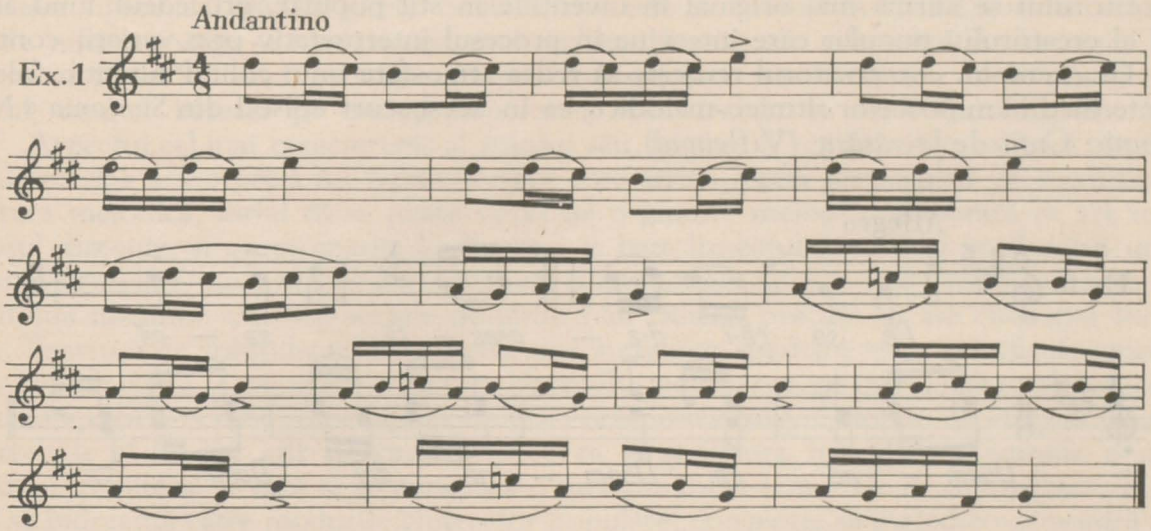
[21] Sabin V. Drăgoi, *11 poeme de Heine, pentru voce şi pian*, compuse la Timişoara, în 1927; ms., conservat în colecţia familiei.

[22] Sabin V. Drăgoi, *Cum am învăţat şi folosit limba muzicală românească*, *loc. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

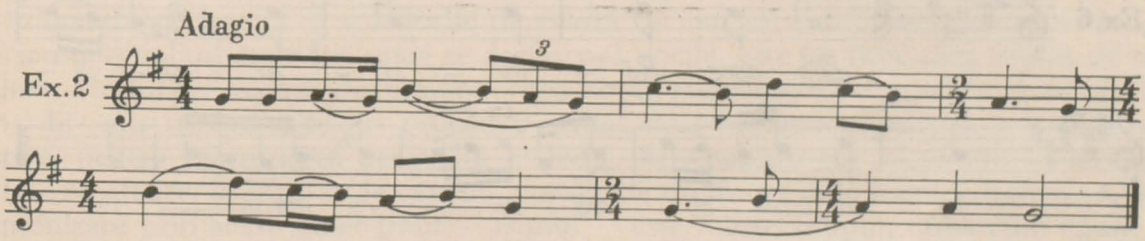
Elementul principal al melodiei sale îl formează citatul folcloric, pe care-l utilizează în mod variat și foarte frecvent în creația sa. Un exemplu ilustrativ în acest sens este primul episod din *Simfonia «Nopții de Ajun»* din opera *Kir Ianulea*, intitulat *Dubașii* — colindătorii. Melodia este autentică din regiunea Hunedoara:

Ex. 1



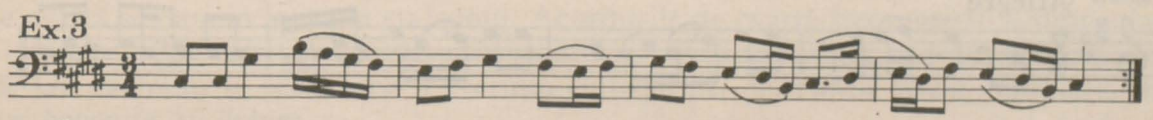
De asemenea, un exemplu de citat folcloric autentic, desprins din ritualul nunții seliștene și care se execută la «cloambă»[23], în partea a V-a — *Nunta țărănească* — din *Divertisment rustic*:

Ex. 2



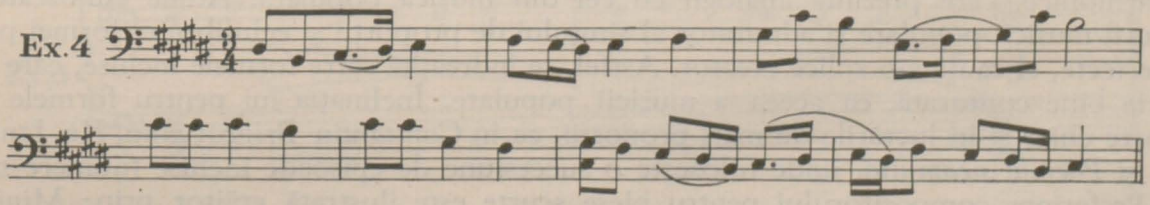
Compozitorul prezintă citatul folcloric, pe care-l continuă, urmînd după aceasta o dezvoltare a citatului prin invențiii proprii. În acest sens, dăm un exemplu ilustrativ al cunoscutei teme din monologul lui Ion din opera *Năpasta*. Prima temă este un citat folcloric, *Colinda nr. 285* din colecția *303 colinde*:

Ex. 3



care este continuat pe baza elementelor ritmico-melodice precedente:

Ex. 4

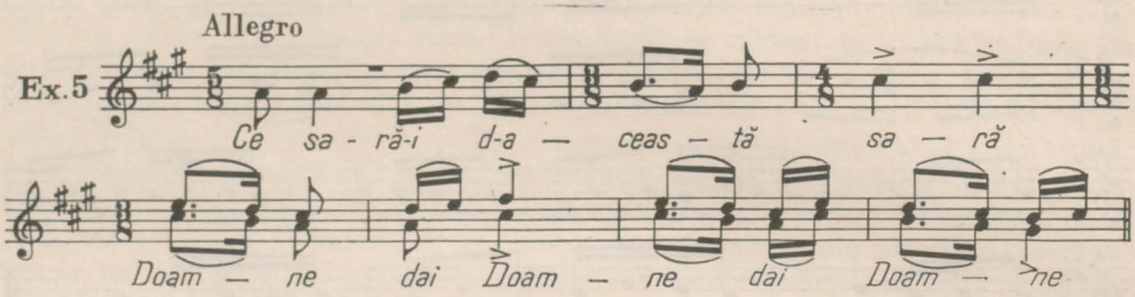


[23] Mihai Pop, *Nunta de la Săliște*, în *Revista de folclor*, 1958, nr. 2.

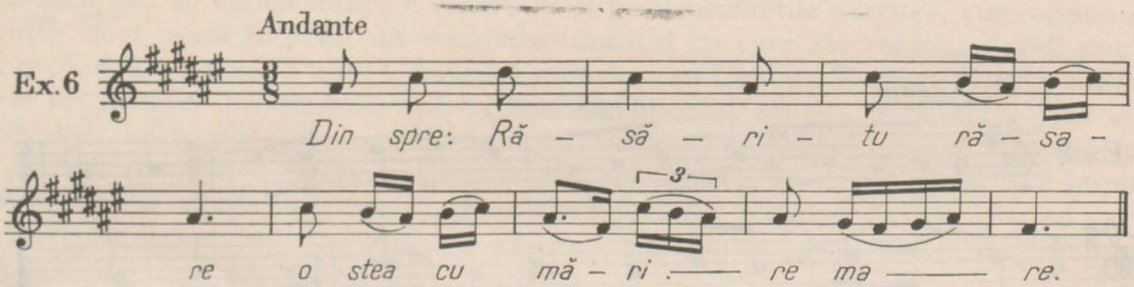
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Alături de citatul folcloric continuat, Sabin Drăgoi utilizează des și invențiile în stil propriu prin prelucrarea tematică și motivică a melodiei cu mijloace ritmico-modale desprinse din practica populară. Este un procedeu mult uzitat de compozitor în operele sale de bază, ca: *Năpasta*, *Suita de 7 dansuri populare*, *Sonata pentru vioară și pian*, *Concertul pentru pian și orchestră*, *Petrecere populară* pentru orchestra de coarde. Stilul propriu al compozitorului se afirmă mai original în invențiile în stil popular, procedeul fiind analog cu cel al creatorului popular care intervine în procesul interpretativ prin variații continue.

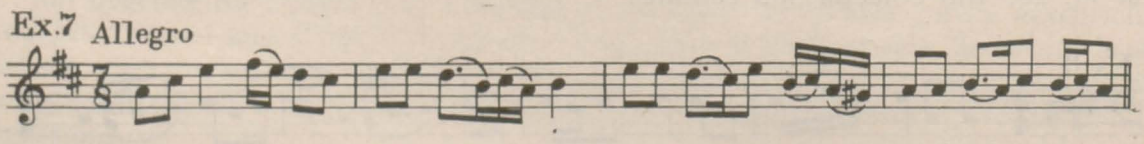
De exemplu, compozitorul reușește să redea atmosfera unui colind autentic folcloric prin intermediul mijloacelor ritmico-melodice, ca în acest scurt episod din *Simfonia «Nopții de Ajun»*: *Craii de la răsărit (Vifleimul)*:



sau prin invențiа personală în stilul cîntecelor de stea din «*Noaptea de Ajun*» din opera *Kir Ianulea*:



Compozitorul folosește și citatul folcloric transformat, ca în exemplul următor: în *Corul sătenilor care-l petrec pe Dragomir* din actul II din *Năpasta* este un citat folcloric transformat dintr-o colindă: *Întorcu-se-ntorc* nr. 23, din *303 colinde*:



În căutarea unei forme arhitectonice echilibrate, clare, concise și simetrice, compozitorul arată o preferință pentru un anumit tip de dezvoltare melodică, bazat pe variații ritmico-armonice, care prezintă analogii cu cel din muzica populară. Adînc cunoscător al structurii muzicii populare și admirator al simțului de proporții și echilibru al formei populare perfecte, el caută s-o aplice creator. Astfel, se îndreaptă către formele închise, care au o simetrie bine conturată, ca aceea a muzicii populare. Înclinația lui pentru formele mici transpare chiar și în lucrările de mari proporții, ca în *Constantin Brîncoveanu*, *Kir Ianulea*, *Horia* și *Poemul neamului*, unde folosește o succesiune de episoade închise (numere muzicale). Preferința compozitorului pentru piese scurte este ilustrată grăitor prin: *Miniaturi* pentru copii (seria I, 1923; seria a II-a, 1960); *Cîntece și doine pentru piano solo*, publicate în 4 caiete (1925—1946); *30 colinde alese* pentru pian (1957); coruri, ca *XXX coruri din*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

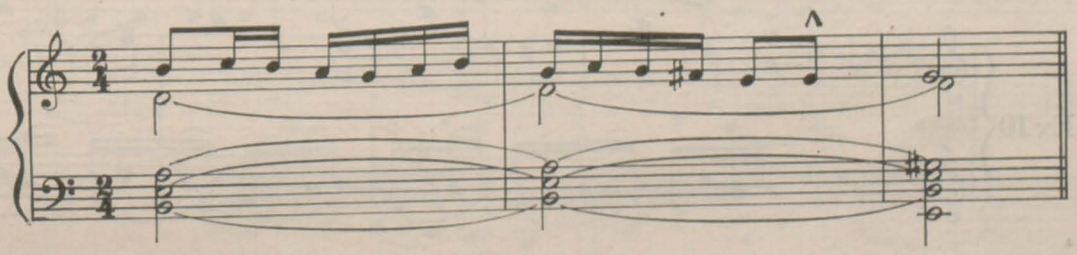
Belinţ (1935); jocuri: *2 jocuri din Bihor* (1952), *Joc din Oaş* (1953). Elocvent este şi procentul foarte ridicat al formelor alcătuite dintr-o succesiune de forme mici, creaţia compozitorului numărînd multe suite, ca: *Suita de dansuri populare* (1923), *Mica suită de dansuri* (1955), *Divertisment rustic*, *Petrecere populară* (1950), precum şi jocuri populare prelucrate pentru orchestră în ciclu, ca: *Suita de 7 dansuri populare* (1960), *Suita tătară* (1961), *Suita de cîntece lipovene* (1962) şi altele. Semnificativ este că tocmai în rîndul formei arhitectonice de mici proporţii se numără cele mai realizate lucrări ale sale, care îl desenează ca un maestru al formelor mici. Această trăsătură constituie o nouă analogie cu folclorul nostru muzical, care se bazează pe unităţi structurale scurte, chiar în cazul formelor libere.

Aspectul cel mai caracteristic al stilului său original îl reprezintă principiul său armonic. Concepţia armonică a lui Sabin Drăgoi este strîns legată de factorii ce condiţionează structura melodică, astfel că se poate vorbi de o gîndire melodico-armonică ce are la bază limbajul diatonic, şi nu cromatic. La Enescu, la baza limbajului muzical predomină un cromatism bogat, la Drăgoi preponderenţa o are diatonismul, diferenţiere explicabilă prin particularităţile mediilor artistice sociale de unde s-au ridicat, precum şi ale educaţiei lor muzicale. Pentru a da soluţiile armonice cele mai autentice, asemănătoare specificului melodic, Sabin Drăgoi caută să cerceteze structura cîntecului popular şi, pe baza elementelor ei constitutive, să aplice procedeele armonice cele mai corespunzătoare. El spune că «legăturile armonice trebuie să fie tot atît de caracteristice ca şi structura melodică. Armonia e umbra melodiei, trebuie să se facă să se cunoască o melodie după armoniile ce o însoţesc». În acest fel el se îndreaptă către modurile cîntecelor populare, concepţia sa melodico-armonică avînd o nuanţă cu caracter modal.

Sabin Drăgoi e considerat ca un deschizător de drumuri prin utilizarea armoniilor modale în muzica noastră cultă. Cercetînd căile cele mai potrivite pentru armonizarea modală a cîntecului popular, el a căutat să aplice cîteva procedee folosite de muzica populară. Dintre aceste procedee specific populare, două sînt mai importante şi mai des utilizate de compozitor în creaţia sa: isonul şi acordurile de cvartă. Isonul armonic, un sunet ţinut lung deasupra sau dedesubtul melodiei unde se desfăşoară vocile, este un procedeu folosit de muzica populară. Modul de execuţie din cimpoi evocă isonul asemănător cu o pedală prelungă. Isonul mono-, bi- sau tricord este un procedeu uzitat de compozitor pentru a reda nuanţele sugestive, pentru accentuarea desenului melodic. El joacă un rol important în întreaga lui activitate creatoare, în muzica de cameră, corală, de orchestră şi în lucrări dramatice. Modul de armonizare prin acest sunet ţinut — isonul — este foarte simplu, după cum spune compozitorul: «Melodia se armonizează prin ea însăşi, prin propriile sale mijloace»[24]. Numeroase exemple de ison sînt date de însuşi Sabin Drăgoi, în studiul său *Cum am învăţat şi folosit limba muzicală românească*[25].

Elementul caracteristic în sistemul de armonizare al compozitorului îl formează «acordurile de cvartă», care constituie o particularitate recunoscută de artist. Procedeul însă este diferit de al altor compozitori (Skriabin, Schönberg, Hindemith), şi anume acordurile de cvartă se nasc în legătură cu isonul. Acordurile de cvartă frecvente în acompaniamentul *Cîntecelor şi doinelor pentru pian* reprezintă un ison policord, care alunecă în mişcare oblică. Un exemplu în acest sens îl prezintă cîntecul nr. 3, *Frunză verde de dudău*, din *24 cîntece poporale şi doine*:

Ex.8



[24] Sabin V. Drăgoi, *Cum am învăţat şi folosit limba muzicală românească*, *loc. cit.*, p. 12.

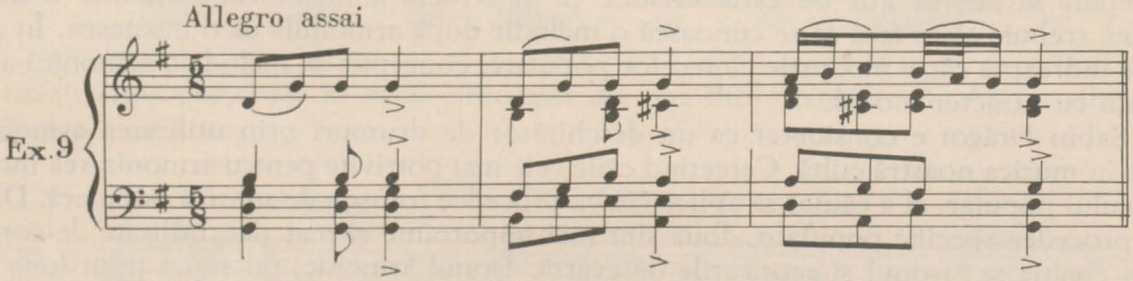
[25] *Ibidem*, p. 12—15.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A apelat la intervale de cvartă, și nu terță sau cvintă, deoarece acordul de cvartă reprezintă unul din intervalele cu cea mai mare frecvență în folclorul românesc. Acesta redă mai bine atmosfera caracteristic modală a melosului popular, constituind un procedeu de acompaniere al tarafurilor țărănești, îmbrăcînd aspectul unei eterofonii.

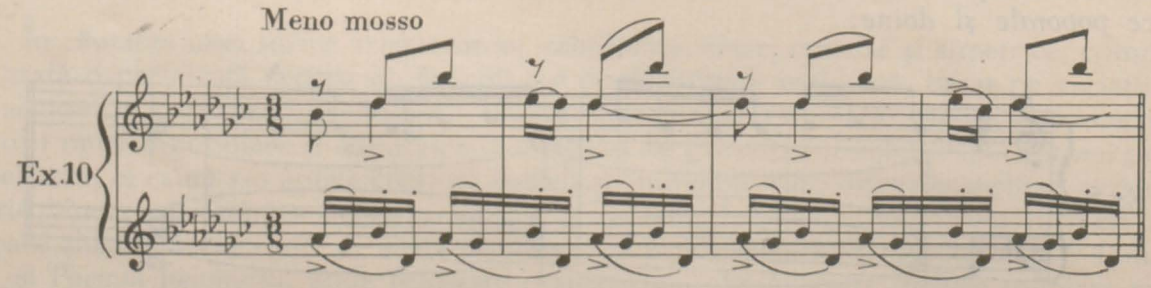
Interesul deosebit al compozitorului pentru latura ritmică a muzicii populare, care ocupă un loc preponderent și definitoriu în cristalizarea stilului său original, se remarcă încă de la începutul activității sale creatoare. Această preferință se îmbină cu temperamentul evident lirico-poetic al artistului, după cum îl caracterizează muzicologul George Breazul: « Drăgoi este, ca structură psihologică, prin excelență propriu asimilării elementelor lirice și ritmului muzicii populare».

Compozitorul utilizează în creația sa toate sistemele ritmice din muzica populară, ca: parlando, giusto-silabic, aksak și divizionar. Preferința îndeosebi pentru ritmul giusto-silabic, care ocupă un loc central în opera sa, se explică prin aceea că în acest ritm se încadrează genul colindelor sud-transilvănene, de care compozitorul a fost atras în mod special, prin faptul că acestea conțin o tensiune interioară puternic dramatică, ce aparține emoțiilor lirice. O înrîurire a ritmicii colindelor poate fi la Drăgoi și întrebuințarea polimetriei. Compozitorul a folosit în mod statornic în creația sa asimetria metrico-ritmică. Un exemplu tipic al acestui aspect ritmic îl prezintă jocul *Socîcile* din *Suita de 7 dansuri populare*:



Drăgoi a folosit în mod constant aplicarea sistematică a metricii neregulate în muzica noastră cultă, fiind considerat un deschizător de drumuri. Această trăsătură consecventă a ritmicii muzicii sale se diferențiază de cea melodico-armonică, spre sfîrșitul perioadei sale creatoare aceasta devenind mai inegală.

Unul din procedeele ritmice iubite și practicate de compozitor în creația sa este combinarea polimetriei cu poliritmia prin « contrapunctul accentelor metrico-dinamice», care se va afirma în întreaga creație și îndeosebi în lucrările de maturitate ale compozitorului, în *Constantin Brîncoveanu* și în *Concert pentru pian și orchestră*. Acest procedeu constă în nepotrivirea accentului metric cu cel ritmico-dinamic, care nu se suprapun, dînd naștere în acest fel la o tensiune ritmică evidentă și care se află în practica populară. În *Constantin Brîncoveanu*, acest procedeu se remarcă în momentele de dans cu care se termină fiecare din cele șase episoade ale oratoriului înscenat. În *Concert pentru pian și orchestră*, în partea a doua, se remarcă în cadrul aceleiași măsuri ciocnirea accentelor ritmico-dinamice printr-o pulsație ritmică iambică:



Prin lucrările create în noul stil din această perioadă, Sabin Drăgoi dovedește în chip strălucit aptitudinile folclorului românesc de a fi luat ca bază și dezvoltat în forme muzicale de largă respirație și sinteză. Un exemplu elocvent îl constituie crearea operei românești

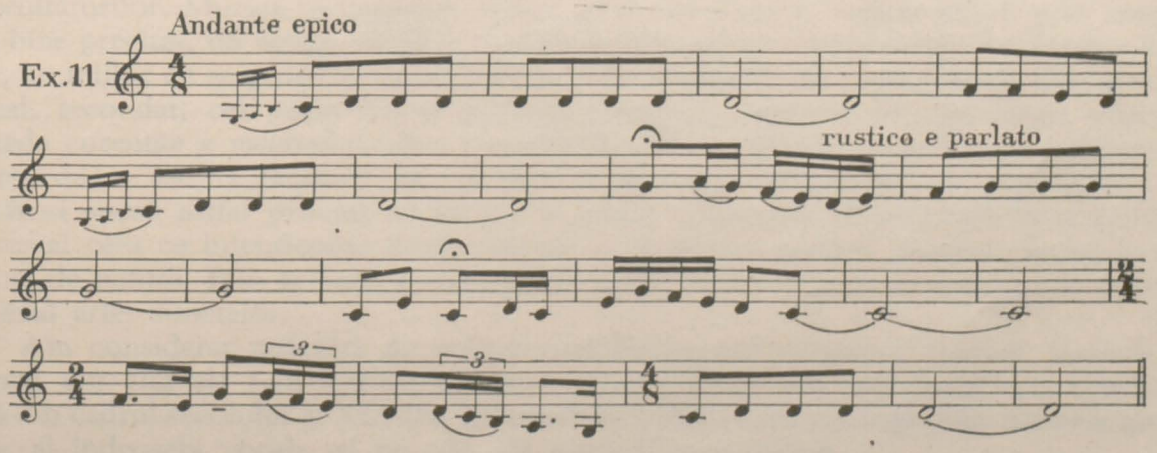
https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Năpasta — prima lucrare dramatică de muzică românească, alături de celelalte patru opere: *Constantin Brîncoveanu*, *Kir Ianulea*, *Horia* și de opera comică *Păcală îndreaptă lumea*. Creația corală este reprezentată prin capodopera sa *Trandafir de pe răzoare*, alături de cele XXX *coruri din Belinț*, ce alcătuiesc exemple pentru școala corală românească. Lucrările pentru orchestră culminează în această perioadă prin *Poemul neamului*, cea mai amplă lucrare pentru orchestră a compozitorului, alcătuită din 46 de episoade, *Concert pentru pian și orchestră*, *Divertisment sacru* și altele.

O nouă și ultimă etapă urmează după 23 August 1944, cînd compozitorul se încadrează în primele rînduri, cu tot elanul creator, pentru întemeierea culturii socialiste în țara noastră. Pe măsura noii sale concepții, el își îmbogățește meșteșugul componistic și bagajul muzical cu noi teme luate din viața actuală, abordînd pentru prima dată în creația sa genuri și forme muzicale ca: muzica vocal-simfonică, muzica de film, cîntecul de mase, poemul simfonic. La fel, compozitorul creează pentru formații de amatori, pentru orchestre și instrumente populare lucrări potrivite nivelului tehnic corespunzător și unei cît mai largi accesibilități.

Cea mai amplă lucrare vocal-simfonică, creată pe baza unei vaste experiențe corale, este oratoriul pentru cor, soli și orchestră intitulat *Povestea bradului* (1951—1952), pe versuri de Nicolae Pascu, în care sentimentul naturii — peisajul alpestru — ocupă locul cel mai însemnat din întreaga creație a compozitorului. Din acest gen fac parte și lucrările: cantata intitulată *Balada celor patru mineri* pentru soli, cor și orchestră (1950), cantata *Mai multă lumină* (1951), inspirată de hidrocentrala de la Bicaz, precum și suita vocal-simfonică *Cununa (Serbarea secerișului)* pentru cor, soli și orchestră (1959). Muzica corală se îmbogățește cu o tematică nouă prin realizările lui în domeniul cîntecului de mase. Exemplul ilustrativ îl constituie muzica la *Imnul muncii*, creat în cinstea zilei de 1 Mai. De asemenea, numeroase coruri create pe texte de cîntece de mase, care, prin stilul lor clar, tehnica accesibilă, melodia expresivă și cantabilă, și-au cîștigat o largă popularitate. Concludent este *Cîntă marile furnale* (1959), care are la bază melodia transformată a jocului transilvănean *Țarina de la Abrud*.

În sprijinul susținerii și îmbogățirii repertoriului formațiilor semisimfonice de amatori, prin lucrările de o factură mai accesibilă, cu o tehnică ușor de executat, compozitorul creează o muzică orchestrală în care locul cel mai însemnat îl ocupă suitele, în număr de șase. În aceste piese orchestrale, Sabin Drăgoi valorifică artistic atît folclorul muzical românesc, cît și pe acela al minorităților conlocuitoare. Debutul în muzica orchestrală de după 1944 îl face cu suita pentru orchestră de cameră, *Petrecere populară* (1950), distinsă cu Premiul de Stat clasa a II-a. În această lucrare se remarcă îmbogățirea meșteșugului său componistic prin transpunerea instrumentală a stilului vocal-recitativ al epicii populare românești, ilustrată prin frumoasa baladă bănățeană din Valea Almăjului, care formează tema părții a V-a:



Cea mai importantă lucrare pentru orchestră din această perioadă este *Suita «Mitrea Cocor»* (1953), alcătuită pe baza muzicii scrise pentru filmul cu același nume. Acestor două

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

suite cu program le urmează cele patru suite fără program, în care se reflectă pitorescul folclor muzical al diverselor naţionalităţi din România: *Suita de cîntece kuruţeşti* pentru orchestră populară cu solo de taragot sau voce de bariton (1953), *Suita tătară* pentru orchestră mică (1961) şi *Suita de cîntece lipovene* pentru orchestră de cameră (1961 – 1962). În *Suita de 7 dansuri populare*, scrisă pentru orchestră semisimfonică sau de amatori (1960 – 1961), se remarcă respectarea specificului local al celor şapte dansuri populare, prin procedeele utilizate în spiritul zonei respective.

Sabin Drăgoi cultivă prima dată genul poemului simfonic prin lucrarea intitulată *Oda în amintirea unei luptătoare căzute în ilegalitate* (1951). O altă lucrare scrisă tot în spirit programatic şi care domină întreaga creaţie instrumentală a compozitorului, *Dixtuorul cu pian* (1956 – 1960), este interpretarea muzicală a celor patru poezii ale lui Coşbuc: *Nunta în codru*, *Rea de plată*, *Rugămintea din urmă* şi *Hora*. De altfel, programatismul este o trăsătură pregnantă şi evidentă ce apare în întreaga operă a lui Sabin Drăgoi. Majoritatea lucrărilor compozitorului sînt legate de program. *Dixtuorul cu pian* ilustrează viu această pronunţată trăsătură a creaţiei sale.

Orchestraţia compozitorului se caracterizează în primul rînd prin echilibru, printr-un conţinut calitativ, fiind în afara ostentaţiei şi a căutării efectelor coloristice. În această privinţă, Sabin Drăgoi merge pe linia tradiţiei clasice, orchestraţia lui afirmîndu-se prin expresivitate şi bun-gust.

Sabin Drăgoi a mers consecvent pe drumul ales timp de jumătate de veac, rămînînd un admirator constant al geniului popular: «. . . Eu am dezgropat diamantul. Cred că mai bine nu puteam aduce prinosul de recunoştinţă şi admiraţie faţă de acest popor genial, căruia îi aparţin şi sînt mîndru de aceasta!». Într-adevăr, prin opera sa, care poartă pecetea celui mai autentic stil naţional şi a personalităţii sale artistice originale, Sabin Drăgoi poate fi onorat cu cel mai frumos titlu de glorie pe care-l merită un creator, şi anume acela de a fi un compozitor «naţional şi popular».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUZICA ROMÂNEASCĂ CU PROGRAM ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

CONSIDERAŢII PRELIMINARE

de CONSTANTIN STIHI-BOOS

Dacă în secolele care l-au precedat pe cel de-al XIX-lea s-au cristalizat cele mai importante forme și genuri ale muzicii ca atare, în schimb acestuia i-a revenit, între altele, «punerea în lumină» a unuia dintre aspectele sale esenţiale, ce-i drept, prezent de la înseşi începuturile muzicii ca artă, dar care numai după anul 1800 și-a găsit o dezvoltare adecvată, superioară din punct de vedere calitativ. Este vorba despre *muzica cu program* propriu-zisă, adică de cea al cărei conţinut o face să se apropie de artele spaţiale, ale cărei genuri și forme pot să exprime și să sugereze auditorilor anumite acţiuni, personaje, obiecte, peisaje și altele, nu numai să prezinte, «la modul general», sentimente, pasiuni sau diverse alte trăiri și năzuinţe omenești. Prin subiectul lor bine precizat, fixat și tratat sonor în amănunţime de compozitor, aceste lucrări «cu program» duceau implicit la o sporire a expresivităţii și, s-o recunoaştem, a realismului artei sunetelor.

Secolul al XIX-lea a fost extrem de bogat în evenimente social-economice și istorice de cea mai covîrșitoare importanţă. La 1801 se împlineau abia 12 ani de la 14 iulie 1789, la nici 20 de ani de la 1900 aveau să aibă loc evenimentele din 25 octombrie/7 noiembrie 1917. Nu intenţionăm să dăm aici o caracterizare a fundalului epocii — am făcut-o deja în altă împrejurare [1]; voim numai să subliniem că, ţinînd seama și de independenţa relativă a suprastructurii, poate tocmai una din reflectările în artă ale acestei epoci atît de frămîntate a fost și ponderea tot mai mare pe care a căpătat-o muzica cu program, ca un răspuns foarte concret, și de aceea foarte expresiv în felul său, la cerinţele, dacă nu sporite, în orice caz calitativ foarte diferite de cele ale perioadelor anterioare, ale ascultătorilor. Muzica cu program oferea, prin elocvenţa ei caracteristică, prin conţinutul ei bine precizat, un «cîmp ideal» de creaţie pentru mulţi compozitori, iar pentru ascultători, un mijloc cît se poate de impresionant și de atrăgător de reprezentare prin limbajul muzical, secondat, cel puţin într-o privinţă esenţială, dacă nu în mai multe chiar, de «moneda curentă» a *motto*-ului, deci a cuvîntului. Prin acţiunea stimulatoare a imaginilor sugerate de ea asupra fanteziei lor, și implicit și asupra puterii lor de înţelegere, aceşti ascultători aveau astfel prilejul nu numai să audă, ci într-un fel să poată să-și închipuie cvasivizual ceea ce intenţionase compozitorul să exprime: acţiuni, oameni, fapte, lucruri, tablouri de natură. Prin aceasta, muzica cu program venea deci cu o completare esenţială în cadrul artei sunetelor.

Am considerat nelipsită de interes reamintirea aici a acestor lucruri, întrucît sub o formă sau alta ele i-au înrîurit în mare măsură și pe mai toţi muzicienii români de seamă din cadrul secolului al XIX-lea, îndemnîndu-i să cultive, pe lîngă toate formele muzicii corale, și îndeosebi vocale, și pe cele ale muzicii cu program.

[1] A se vedea, în acest sens, Constantin Stihi-Boos, *Muzica cu program în secolul al XIX-lea* (lucrare de diplomă — depusă la biblioteca Conservatorului «Ciprian Porumbescu»).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rod al unei situații oarecum aparte — (lucru explicat pe larg în toate cursurile de istorie a muzicii românești) —, muzica românească cultă de tip nou reprezintă, în secolul al XIX-lea, oricît li s-ar părea unora de «reprobabil», o formă a romantismului muzical predominant în Europa, însă împletită de la bun început cu o puternică influență a bogatului nostru folclor, mai întîi sub aspectul său mai exterior, orășenesc, iar apoi și prin cel esențial, țărănesc. Această dublă natură universală — națională a muzicii noastre nu s-a realizat, sub o formă perfectă, chiar din «capul locului». Lucrul se explică perfect prin condițiile muncii de pionierat pe care au îndeplinit-o, în fond, pînă la marele Enescu inclusiv, ba chiar și după aceea un timp, toți cei ale căror nume au însemnat ceva în muzica românească; desigur, creații izbutite au putut alterna cu unele evident eclectice și nesemnificative. Important ni se pare însă faptul că nici una dintre acestea nu justifică aprecierea de «cosmopolitism», aplicabilă sau numai unor manifestări, în fond nesemnificative din punct de vedere istoric-estetic, ale cutărui sau cutărui diletant cu veleități de «compozitor» din clasele suprapuse, sau unor atitudini nejuste ale protipendadei timpului față de tendințele tot mai puternice de afirmare ale primelor mlădițe ale școlii muzicale românești.

Contactul cu romantismul și ulterior cu impresionismul și alte curente a reprezentat în ultimă instanță un mare cîștig pentru muzica românească, fertilizînd-o cu noi modalități expresive, în vreme ce receptarea și asimilarea folclorului constituiau fondul pe care se grefau aceste modalități. Iată de ce apreciem ca nejustă părerea potrivit căreia, uneori, cîte un muzician înaintaș este lăudat numai în măsura în care dovedește o orientare exclusivă, strictă, spre folclor, precum și pe aceea înrudită, în fond, după care se caută neapărat depistarea a tot felul de «anticipări» ale cutărei sau cutărei armonii caracteristice secolului nostru în creațiile acelorași înaintași, tot în scopul de a-i «apăra» de «acuzația» de romantism, chipurile, «cosmopolit», care i-ar văduvi pe aceștia de valoare. . . Că muzicienii noștri înaintași au intuit importanța folclorului și l-au folosit este foarte bine, dar foarte vrednică de interes ni se pare și măiestria lor componistică, atît ca tehnică, cît și ca expresie, pe care și-au realizat-o tocmai în cadrul atît de controversatului romantism muzical; că în creația lor prezentau uneori surprinzătoare «anticipări» de armonii ce aveau să devină un bun comun abia mai tîrziu, iarăși este o chestiune ce merită a fi bine studiată, dar a reduce meritul lor în special la aceasta ni se pare oarecum a nu vedea o pădure întreagă din cauza cîtorva copaci; merită să evidențiem și generalul, în ce are el mai valoros, nu numai cîte un aspect particular sau altul, care, oricît de interesant ar putea fi, nu reprezintă în ultimă instanță decît o parte dintr-un tot.

Creațiile cu program ale muzicienilor români din secolul al XIX-lea sînt încă destul de puțin cunoscute. În cea mai mare parte needitate, circulînd restrîns sub formă de manuscris și executate multe din ele foarte rar sau de loc prin concerte, nu e de mirare că mulți încă nu le cunosc prea bine. Ca și pentru alte compartimente ale creației muzicale românești din secolul al XIX-lea, o asemenea «atitudine» este cu totul nedreaptă. Printre aceste pagini manuscrise încolbăite și îngălbenite de vreme sînt totuși destule cărora ar merita să li se acorde o cuvenită atenție.

De exemplu, prima creație românească de acest fel îi aparține lui Alexandru Flechtenmacher (1822—1898) [2]; este vorba de *Uvertura națională «Moldova»* (1847); cîți sînt cei care pot spune că au auzit-o executată sau i-au putut vedea partitura? Și cînd ne gîndim că un Franz Liszt, de pildă, n-a considerat de loc «înjositor» pentru el să improvizeze pe una din temele ei, care-l atrăsese (se știe, de altfel, că marele muzician maghiar a fost primul care a compus o *Rapsodie română*, din păcate mult timp rătăcită și redescoperită foarte tîrziu). Chiar dacă temele înseși și tratarea lor oarecum rapsodică ar putea eventual provoca surîsul unor «experți» din zilele noastre, totuși credem că, cel puțin prin vioiciunea și firescul muzicii ei, *Uvertura* rămîne una din cele mai valoroase lucrări din muzica noastră și că apariția ei marchează într-adevăr o dată, nu numai istorică, ci și estetică,

[2] Numai din punct de vedere al datei (1845), nu și ca semnificație valorică, o precede *Uvertura națională* de Herfner — neînsemnată însăilare-potpuriu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în evoluția muzicii românești. Deci chiar de la această primă lucrare programatică sîntem puși în fața unei tematici național-patriotice care se va bucura continuu de atenția cea mai mare din partea tuturor muzicienilor români. Acest lucru l-au simțit și spectatorii de atunci, care au primit lucrarea cu vii aplauze. Totuși, cîtva timp, *Uvertura* lui Flechtenmacher, care marca și primul început al simfonismului românesc, a rămas unica lucrare de acest gen. Compozitorii timpului se orientau spre genurile muzicii vocale. Un nou impuls în această privință avea să-l dea abia mai tîrziu Ludovic Wiest (1819—1889), cu ale sale potpuriuri-fantezii orchestrale, precum *Nunta țărănească*, *Carnaval de București*, *Privighetoarea Oltului*. Nivelul lor nu-l depășește pe acela al unei agreabile însăilări de melodii în stil popular (ca la Herfner), totuși nu este mai puțin adevărat că aici Wiest «devine precursorul autorilor de poeme simfonice românești de mai tîrziu» [3].

Carol Miculi (1821—1897), elevul și editorul lui Chopin, are o contribuție de altă natură la muzica românească cu program, lui revenindu-i, între altele, și meritul indiscutabil al creării primelor piese programatice de muzică de cameră de oarecare valoare compuse de un român (chiar dacă, într-un fel, și aici tot Flechtenmacher face figură de precursor cu al său *Cadril al Unirii*); avem în vedere *Mazurcile* și *Valsurile* pentru pian, cu puternice ecouri din maestrul său Chopin, dar reflectînd și o reală măiestrie, precum și cele două lucrări de culme ale sale, *Balada* pentru clarinet și pian și *Scherzino*-ul pentru trei viori; cu ele pătrunde pentru prima dată la noi rafinamentul coloristic propriu formelor dificile și elevate ale programatismului implicit, «ascuns» [4], al marelui său mentor. Chiar dacă pe moment influența lor nu a fost deosebit de mare, lecția avea să fie din plin preluată și folosită ulterior, între alții, de exemplu, și de un Iacob Mureșianu sau de un Ciprian Porumbescu.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sporirea, atît cantitativă, cît și calitativă, a muzicienilor români se face simțită tot mai mult, pe măsură ce condițiile pentru desfășurarea unei activități artistice susținute, de nivel superior se înmulțesc. Un anume reviriment ce devine și el tot mai pronunțat se face simțit și în domeniul care ne interesează. Atenției sporadice consacrate pînă atunci de compozitorii noștri muzicii cu program începe să-i facă loc o preocupare tot mai pronunțată și spre acest fel de muzică, făcînd astfel posibile marile culminații în acest gen, de la începutul secolului următor: *Rapsodiile* și *Suitele* lui George Enescu și lucrările lui Alfonso Castaldi și ale elevilor săi. Unul din muzicienii din această perioadă, care a lăsat o serie de lucrări programatice importante, este Eduard Caudella (1841—1924). Acestea datează unele de la începutul activității sale (*Fantezia românească*, *Întoarcerea în țară* — 1878), iar altele, cele mai valoroase, de la sfîrșitul ei (*Dor de țară* — 1896, *Idila cîmpenească* — 1913 și, mai ales, *Uvertura «Moldova»* — 1913, replică interesantă la cea a lui Flechtenmacher, în care este utilizată chiar una din temele acestuia). Între ele se întinde un larg «hiat», provocat evident de elaborarea lucrărilor sale muzical-dramatice. Pot părea unora «întîrziate» și cvasi-«anacronice» ultimele sale lucrări scrise la modul romantic, într-o perioadă cînd un Enescu, pe de o parte, și Castaldi și elevii săi, pe de alta, venind cu un stil nou, de sinteză superioară, dominau deja cu autoritate în simfonismul românesc; totuși, tîlcul lor, voit sau nevoit, era de a demonstra o dată mai mult că între postromantismul secolului al XIX-lea și noile cuceriri ale celui următor nu exista «un zid chinezesc» ci, dimpotrivă, o firească — în fond — completare reciprocă. Acest lucru l-a arătat de altfel și marele Enescu, cînd a dirijat, în 1918, un festival Eduard Caudella, plătind astfel un meritat tribut de recunoștință datorat de compozitorii secolului nostru valorilor muzicale create de înaintași.

Marele animator al Operei Române, George Stephănescu (1843—1925), a compus și el, pe lîngă prima *Simfonie* românească, și o serie de piese orchestrale cu program, iarăși nelipsite de valoare: «melodrama» orchestrală *Sentinela română*, după Alecsandri (1868), *Uvertura națională* (1876) — după exemplul lui Flechtenmacher, însă cu o superioară stăpînire a formelor muzicale — și mai ales cele șase *Hore* (în versiune inițială pentru pian,

[3] Z. Vancea, *Curs de istoria muzicii românești*, partea I, stenogramă, 1959—1960, p. 25.

[4] A se vedea, din nou, în această privință. C. Stihi-Boos, *op. cit.*, cap. «Chopin».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ulterior orchestrate), adevărate «poeme simfonice în miniatură»[5], cu titlurile *În munţi*, *În alte timpuri*, *Lacrimile*, *Între flori*, *Visul*, *În crîng*... Dar, cu excepţia *Simfoniei*, şi ea foarte rar cîntată, nici una dintre acestea nu a fost de multă vreme executată, deşi măcar cele şase *Hore* ar fi meritat-o cu prisosinţă.

Virtuosul violoncelului, Constantin Dimitrescu (1847—1928), are o mică perlă în domeniul miniaturii programatice de cameră: faimosul *Dans rustic* pentru violoncel şi orchestră, intrat în repertoriul universal al instrumentului. Însă alte lucrări de acelaşi gen (*Serenada română*, *Melancolie*, cele două *Berceuse*, *Romanţa*, *Mazurca*) nu se mai bucură de aceeaşi recunoaştere, chiar dacă în ce priveşte valoarea nu sînt cu mult inferioare *Dansului rustic*; încă mai puţin cunoscută este *Uvertura*, singura sa lucrare orchestrală cu program.

Lui Iacob Mureşianu (1857—1917) i se datoresc o serie de miniaturi programatice pentru pian pe linia deschisă de Miculi, însă cu preocuparea, absentă la acesta, de a prelucra în ele diverse motive populare sau de circulaţie populară ; aici intră cele cinci *Capricii* (între care se remarcă *Cimpoiul* şi *Olteanca* — aceasta prezentînd o serie de variaţiuni pe tema cunoscutei romanţe *Steluţa*, de D. Florescu), improvizaţiile *Ardeleanca* şi *Fresco*, nocturna *Un vis*, noveletele *O clipă* şi *Pe gînduri*, fantezia *Muza română*, piesele *Cîntec de leagăn*, *O noapte pe Tîmpa*, *Reminiscenţă* şi altele. Ele însumează în jur de 100 de piese — deci un record, dar nu numai cantitativ, ci şi calitativ.

Însă cea mai importantă contribuţie a lui Mureşianu în muzica românească cu program rămîne, desigur, uvertura *Ştefan cel Mare* (1882), pe care Zeno Vancea o apreciază ca fiind de fapt un «poem simfonic-uvertură»[6]. În ea, Mureşianu foloseşte tema cunoscutei romanţe *Pe o stîncă neagră*, prelucrată ulterior şi de George Dima în balada *Mama lui Ştefan cel Mare* şi de însuşi marele Enescu în *Rapsodia română nr. 2*; pe lîngă ea, compozitorul mai foloseşte şi alte două teme de origine populară (un vechi cîntec despre Ştefan şi o doină), împletindu-le cu altele de creaţie proprie într-o complexă desfăşurare realizată cu multă măiestrie, în care redă foarte convingător patosul şi dramatismul vechii legende despre *Mama lui Ştefan cel Mare*. Prin aceasta, uvertura *Ştefan cel Mare* reprezintă de fapt punctul culminant al întregului şir de «uverturi naţionale» de tip romantic, gen iniţiat de Flechtenmacher şi cultivat chiar şi ulterior de mulţi compozitori (dar despre «frecvenţa» ei în concertele simfonice, iarăşi nu e cazul să mai amintim...).

Împreună cu transilvăneanul Mureşianu, un cuvînt hotărîtor în muzica românească cu program din secolul trecut îi revine şi bucovineanului Ciprian Porumbescu (1853—1883). S-au spus multe la un moment dat despre «lacunele» din tehnica componistică a acestui mare talent dispărut prematur; cîte însă oare din compoziţiile multor «experţi» cu ifose din zilele noastre vor supravieţui măcar pe sfert cît unul din imnurile celui al cărui nume se află înscris pe frontispiciul Conservatorului din Bucureşti? Mari frumuseţi, laolaltă cu mari îndrăzneli ritmice şi armonice (just sezisate de Doru Popovici în *Muzica corală românească*), un melodism generos, o prospeţime ieşită din comun — iată numai cîteva din calităţile muzicii lui Ciprian Porumbescu, faţă de care imperfecţiunile, oricare ar fi ele, nu pot decît să pălească.

În ce priveşte programatismul, Ciprian Porumbescu este autorul primei *Rapsodii române* (1882) din istoria muzicii româneşti (scrisă iniţial pentru pian şi orchestrată ulterior)[7]; tot el duce la perfecţiune miniatura programatică de cameră de stil romantic (iniţiată, după cum am văzut, de Miculi — de altfel legat prin strînse relaţii de prietenie cu familia Porumbescu —, şi pe care o întîlnim şi la Mureşianu); creaţiile lui mai importante în acest gen sînt *Bătrînească* pentru pian (1879), *Dorul*, iniţial pentru vioară şi pian, dar cunoscut mai ales în redactarea pentru violoncel şi pian (1879), *Reverie* pentru vioară şi pian (1880) şi mai cu seamă celebra *Baladă* pentru vioară şi pian (1880), una dintre marile culmi ale creaţiei instrumentale programatice româneşti dintotdeauna: în ea, tematica cu

[5] Z. Vancea, *Creaţia muzicală românească sec. XIX-XX*, vol. I, Bucureşti, 1968, p. 111.

[6] Z. Vancea, *Curs de istoria muzicii româneşti*, partea a II-a, stenogramă, 1959—1960, p. 27.

[7] *Rapsodia română* a lui Franz Liszt aparţine creaţiei muzicale maghiare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ecouri de doină și romanță, deși este tratată oarecum în spirit improvizatoric, sună nobil, suav în dramatismul ei simplu, dar cu atît mai convingător! Aici, acel programatism implicit de care vorbeam înainte și-a găsit poate expresia cea mai fericită. Scurta prezentare a creației cu program a lui Ciprian Porumbescu nu ar fi completă dacă n-am menționa și valsul *Camelii*, pe care un maestru recunoscut al genului, ca Eduard Strauss, l-a considerat demn să figureze în repertoriul orchestrei sale. Spumoasa uvertură la opereta *Crai nou* (1882), prezentă și ea uneori în concertele de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, a constituit de asemenea un moment programatic demn de atenție.

În afară de acești reprezentanți de seamnă ai muzicii românești din secolul al XIX-lea, un aport mai modest, dar totuși de loc neglijabil, l-au mai adus în muzica cu program și un Titus Cerne (1859–1911), autor și el al unei *Uverturi*, un Paul Ciuntu (1866–1918), cu o serie de miniaturi pentru pian nelipsite de interes, un Ioan Scărlătescu (1872–1922), autorul cunoscutei *Bagatele* pentru vioară și pian — reușită stilizare a cîntului lăutăresc, a două rapsodii, a unor miniaturi pianistice (între care remarcăm o *Nocturnă* și un *Vals*, dar mai ales *Horele*), un Guilelm Șorban (1876–1923), autorul a patru caiete de miniaturi pianistice intitulate *Piese lirice și jocuri românești* (între care *Pe scrînciob*, *Joc țărănesc*, *Melancolie*, *Zis-a badea c-a veni*, *Cîntec fără cuvinte*), un Tiberiu Brediceanu (1877–1968) — avem în vedere aici numai aportul său în miniatura cu program, ca autor a patru valoroase *Hore* pentru pian —, Augustin Bena (1880–1962), autor al încă unei *Uverturi naționale* (1900), un Isidor Vorobchievici (1836–1903), autor și el, între altele, al unor miniaturi instrumentale, ca și un Alexandru Mocioni (1841–1909).

Însă chiar în ultimii ani ai secolului al XIX-lea se produce un eveniment capital pentru muzica noastră — apariția în primul plan a genialului George Enescu (1881–1955). Deși nu intenționăm să analizăm creațiile sale programatice scrise în ultimii ani ai secolului (ele fiind de fapt «avanposturi» ale celui următor și deci examinarea lor urmînd să aparțină firesc analizei muzicii românești cu program a secolului al XX-lea), totuși se cuvine să menționăm aici primele mărturii importante, și încă foarte timpurii, ale deosebitului talent al celui ce avea să însemne pentru muzica românească o supremă realizare artistică (este oare o simplă întîmplare că aceste mărturii aparțin în mare parte muzicii cu program?): *Poema română* op. 1 (1898) (prefigurare a acelor culmi și mîndrii muzicale naționale care aveau să fie *Rapsodiile române* compuse în primii ani ai secolului al XX-lea, în 1901 și 1902), *Suita I* «în stil vechi» pentru pian op. 3 (1897), ca să nu mai vorbim și de creațiile neprogramatice, ca *Sonata I* op. 2 (1897) și *Sonata a II-a* op. 6 (1899) pentru vioară, *Sonata I* pentru violoncel și pian op. 26 nr. 1 (1898), *Octetul* pentru coarde op. 7 (1900) și altele. Cu acestea, pe de o parte Enescu încheia și în muzica cu program lungul drum postromantic al compozitorilor din secolul trecut, iar pe de alta punea fundamentul treptei superioare a muzicii românești din secolul al XX-lea, a cărei culme avea să o marcheze el însuși.

Mai trebuie să menționăm că tot pe atunci Alfonso Castaldi (1872–1942), care avea să aducă împreună cu elevii săi o nouă tematică și un nou suflu și în programatismul românesc din secolul al XX-lea, făcea și el primii pași în acest domeniu cu acel *Intermezzo* sau *Idilă* (1894), azi din păcate pierdut, deschizînd drumul ce avea să se continue apoi cu *Uvertura*, *Il giorno*, *Le hêtre rouge*, *Tarantella*, *Thalassa*, *Marsyas*, *Simfonia «L'eroe senza gloria»* și altele; întrucît și aportul său se situează tot în cadrul secolului al XX-lea, nu-l vom trata aici. Dorim totuși să menționăm că nu ni se pare justificată o anumită reticență a unora față de faptul că atît el, cît și elevii săi s-au lăsat atrași de o serie de subiecte mitologice în unele din lucrările lor; dimpotrivă, credem că există o îndrăzneală bine justificată în aceste încercări, în cea mai mare parte izbutite, ale tinerei școli românești, anume aceea de a se arăta capabilă să trateze și mari subiecte universale; oare marele Enescu nu și-a compus tot pe un asemenea subiect capodopera sa, *Oedip?* Tot lui Castaldi îi mai datorăm în ultimii ani ai secolului al XIX-lea și niște valoroase miniaturi pianistice.

Încheind cu obiectul cercetării de față, credem că, față de apariția în muzica noastră a lui Enescu, în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, putem afirma cu deplină drep-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tate: «Iată cum, cu tot începutul modest, muzicii noastre cu program i-a fost dat totuși să-și afirme primele valențe superioare chiar de la sfîrșitul secolului trecut»[8].

*

Și acum vom încerca unele aprecieri de sinteză asupra meritelor și locului muzicii românești cu program din secolul al XIX-lea.

După cum am văzut, genul cel mai mult cultivat de muzica simfonică în general și de muzica cu program în special îl constituie *uvertura* așa-zis «națională»; prin subiectul de larg suflu patriotic și prin tematica cu intonații populare, acesta era cel mai accesibil gen simfonic și programatic, vorbind «direct» ascultătorilor; astfel de lucrări au scris și Flechtenmacher și Caudella, și Stephănescu, și Dimitrescu, și Mureșianu, și Porumbescu (ne referim la uvertura la *Crai nou*, care aparține și ea, evident, aceluiași gen), și Cerne, și Bena. Însă se constată aici și o evoluție în tratare: dacă, de exemplu, la Flechtenmacher materialul muzical se prezintă încă cvasirapsodic, în schimb la Stephănescu și mai ales la Mureșianu temele sînt închegate într-o adevărată dezvoltare simfonică propriu-zisă, de nivel superior, marcînd un ultim pas înainte de apariția poemului simfonic românesc ca atare (aici se cuvine să menționăm din nou și *Horele* lui Stephănescu, și ele premergătoare directe ale aceluiași gen, inițiat în primii ani ai secolului al XX-lea la noi de Alfonso Castaldi și elevii săi).

Un alt gen simfonic-programatic înrudit și care a fost și el mult cultivat este cel al potpuriului de melodii naționale, care a evoluat sub diverse forme și titulaturi (la Wiest, Caudella, Stephănescu) spre forma lui superioară — *rapsodia* (la Porumbescu, Scărlătescu), pentru a-și afla suprema realizare la George Enescu.

Al treilea aport însemnat al muzicii cu program românești din secolul al XIX-lea se referă la miniatura instrumentală cu program monopartită; și aici avem o evoluție: începutul îl fac Flechtenmacher și Miculi, iar realizări de nivel superior deja avem la Dimitrescu, Mureșianu și în special la Porumbescu, ca să nu mai vorbim și de cele mai tîrzii, ale lui Ciuntu, Scărlătescu, Șorban, Brediceanu, Vorobchievici, Mocioni și Castaldi (epoca sa de tinerețe); însă culminația aici îi aparține iarăși lui George Enescu, care, plecînd tot de la genul miniatural, creează în 1897 prima *Suită* pentru pian românească de valoare.

Deci, cel puțin în aceste trei direcții, muzica românească cu program din secolul al XIX-lea marchează realizări care, cu toate inegalitățile și unele lipsuri explicabile pe care le prezintă pe alocuri, credem că merită totuși pe deplin, prin valoarea lor, atenția nu numai a istoricului, ci și a dirijorului sau interpretului. Nu-i putem judeca pe înaintași pentru ceea ce n-au realizat față de timpul nostru, ci pentru ceea ce într-adevăr au înfăptuit ca atare. Și ne-au rămas destul de multe lucrări de valoare, fie și numai în domeniul muzicii cu program, ca să merite ca numele lor să figureze măcar un pic mai des pe genericele concertelor și recitalurilor și, de asemenea, să se afle ceva mai mult și în atenția editorilor!

[8] C. Stihi-Boos, *op. cit.*, ultimul capitol.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CÎNTECUL ROMÂNESC LA SFÎRŞITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ŞI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA ÎN SPRIJINUL IDEII DE UNITATE POLITICĂ*

de LUCIA ALEXANDRESCU
şi BRÂNDUŞA CĂPLESCU

Începînd de la jumătatea secolului trecut, manifestările culturii în diverse domenii (istorie, lingvistică, literatură) converg în a dovedi unitatea de *neam* şi de *limbă* a românilor şi în a revendica, pe această bază, înfăptuirea unirii lor într-un singur stat. Muzicienii din acea epocă şi-au călăuzit activitatea după aceeaşi idee, contribuind astfel la dezvoltarea unei culturi muzicale româneşti unitare.

Condiţiile de după revoluţia din 1848 — eveniment ce realizase eliberarea din iobăgie a ţăranilor români transilvăneni — fac prielnică apariţia unor «reuniuni» corale de plugari (după modelul corurilor germane cu tradiţie). Primul *cor de plugari*[1] din Banat s-a înfiinţat în anul 1857, la Chizătău, după care, prin reacţie în lanţ, au luat naştere alte numeroase asemenea formaţii. De pildă, o statistică din 1907[2] menţionează apariţia, pînă în anul 1904, a 76 de reuniuni corale numai în Banat. Ele încep să circule prin sate şi oraşe, participînd la concursuri, la jubilee, la ceremonii de «sfinţirea steagului» şi la adunările generale ale «Astrei». Frecventele contacte stabilite astfel determină crearea unei comuniuni de aspiraţii, precum şi o reciprocă stimulare artistică.

Repertoriul formaţiilor corale din provinciile româneşti de peste munţi cuprindea în general — pînă în ultimul deceniu al secolului trecut — cîntece germane cu text tradus şi cîntece patriotice româneşti. Acestea din urmă au fost propagate şi prin catedrele de muzică de la liceele româneşti înfiinţate în Transilvania. Cîntece ca: *Deşteaptă-te române* (devenit imnul naţional al românilor de peste munţi), *Marşul lui Iancu*, *Hora Unirii*, *Trei culori*, *Românie, mamă dulce* se auzeau la sărbătorirea unor zile glorioase din istoria poporului român (cum ar fi cea de la 15 mai, la Blaj), ceea ce avea însă adesea drept consecinţe arestări, eliminări din şcoli (cazul elevului Tiberiu Brediceanu, în 1895) sau emigrări în România[3].

O dată cu venirea lui Ciprian Porumbescu, în anul 1881, ca dirijor al «Reuniunii de gimnastică şi cîntări» din Braşov şi deopotrivă prin activitatea desfăşurată de Iacob Mureşianu la Blaj, apare în mişcarea muzicală transilvăneană ideea preluării folclorului în forme muzicale culte. Iată cum îşi exprimă Iacob Mureşianu credinţa sa în importanţa promovării cîntecului popular: «Încă în anul 1888 am fost întreprins darea foaiei musi-

* Comunicare susţinută la sesiunea ştiinţifică organizată cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înfiinţarea Institutului de istoria artei, în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Eliberării.

[1] A mai existat la Lugoj, din anul 1840, un cor bisericesc. A se vedea: Coriolan Brediceanu, *Date şi reminiscenţe pentru istoria Reuniunii de cîntări şi muzică din Lugoj*, Lugoj, 1900.

[2] *Calendarul Minervei*, Bucureşti, 1907, p. 156—157.

[3] Tiberiu Brediceanu, *Profesorul Iacob Mureşianu. Amintiri* şi Augustin Caliani, *Profesori şi elevi din Blaj — sentimente şi zbuciumări naţionale*, în *Cultura creştină*, Blaj, 1937, an. XVII, nr. 4—5, aprilie-mai, p. 379 şi 384.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cale *Musa română*, cu scopul de a răspîndi cîntecele noastre populare ce le am fost adunat de un şir de ani, ca astfel nepreţuitul tesaur al musicei noastre naţionale să se poată consacra *întru totdeauna* ca un factor principal de civilisaţiune, *ca a doua limbă prin care ne mai putem manifesta ca români (subl. ns.)* în aceste grele timpuri ale persecuţiunii»[4]. Folclorul a existat dintotdeauna ca *limbaj unitar* al tuturor românilor. Dar *unitatea* acestui limbaj muzical avea să fie revelată cu ocazia turneului corului mitropolitan din Iaşi, întreprins în anul 1890 de către Gavriil Musicescu prin ţinuturile româneşti de sub ocupaţie, în scop de «*reciprocă cunoaştere* şi răspîndire a culturii clasice şi *poporale*», aşa cum formulează explicit compozitorul însuşi[5]. Acest turneu este un moment de răscruce pentru viaţa muzicală românească. Musicescu aduce în concert cîntece populare armonizate pentru prima oară după criteriul structurii modale specifice melosului românesc. Asemănarea cîntecelor populare moldoveneşti cu cele transilvănene frapează atît pe gazde, cît şi pe oaspeţi: «Aici în Sibiu — scria un cronicar — unde foarte multă muzică clasică se face şi prea puţin se cultivă muzica poporală românească, publicul a primit melodiile moldoveneşti, *atît de asemănătoare cu cele ardeleneşti (subl. ns.)*, cu adevărată sete»[6]. Iar Musicescu, în darea de seamă asupra turneului, constată: «...cîntecul ce-l am în repertoriul meu, *Răsai lună*, melodia sa e *identică în toate părţile pe unde locuiesc români (subl. ns.)*, ceea ce ar proba oarecum că cîntecul e foarte vechi, poate aşa de vechi de cînd românii nu erau încă sfîşiaţi de cei puternici»[7].

Musicescu obţine în faţa muzicienilor români şi germani din Sibiu recunoaşterea valorii creaţiei corale româneşti bazate pe folclor. Iniţiativa lui a avut un efect sensibil asupra preocupărilor lui George Dima, dirijorul «Reuniunii române de muzică» din Sibiu, care se străduia să insufle publicului românesc, prin alegerea unui repertoriu clasic, spiritul muzicii universale. Această întîlnire îl stimulează pe George Dima către aprofundarea folclorului[8]. Patru ani mai tîrziu, el introduce în programele concertelor sale piese corale armonizate de Musicescu (ca în concertul de la Sibiu, din anul 1894)[9] şi, imediat apoi, coruri româneşti *armonizate* sau *create de el însuşi* în stil folcloric (ca în concertele de la Bucureşti, din anul 1895). Despre concertele de la Bucureşti, A. D. Xenopol scria: « . . . dacă învăţaţii critici au auzit pe corul sibian cîntînd arii româneşti, aceasta se datoreşte faptului că corul din Iaşi, făcînd excursii în Transilvania, au deşteptat în românii de acolo gustul muzicei naţionale . . . »[10]. La rîndul lor, aceste concerte ale corului din Sibiu au contribuit la crearea climatului pentru întemeierea coralei «Carmen» (1901), prima mare formaţie corală laică din Muntenia.

Pe aceste baze, relaţiile muzicale ale românilor de dincoace şi de dincolo de Carpaţi continuă să se închege. Reuniunile corale din Banat şi Transilvania îi cer lui Musicescu copii de pe lucrările sale[11]. Ion Vidu, dirijorul «Reuniunii române de cîntări şi muzică» din Lugoj, pleacă să studieze cu Musicescu la Conservatorul din Iaşi (aşa cum va face mai tîrziu şi Timotei Popovici). La înapoiere, prin activitatea sa componistică, dirijorală şi educativă, Ion Vidu va da un mare avînt mişcării muzicale bănăţene, cu un amplu ecou în întreaga Transilvanie şi în România veche.

Pentru ideea pe care o urmărim, un alt moment important îl reprezintă adunarea generală a «Astrei» (împreună cu «Societatea pentru fond de teatru român») care a avut

[4] *Musa română*, Blaj, 1894, nr. 1, 1 ianuarie (cf. George Breazul, *Iacob Mureşianu*, în *Muzica*, Bucureşti, 1963, an. XIII, nr. 4, p. 29—34).

[5] Memoriul adresat în 1890 Ministerului Instrucţiunii Publice, conservat la Arhiva centrală de stat, Bucureşti, fond. *Conservatoarele din Bucureşti şi Iaşi şi bursele*, dos. 11/1891, fila 50.

[6] *Concertul corului mitropolitan din Iaşi*, în *Tribuna*, Sibiu, 1890, an. VII, nr. 165, 21 iulie/2 august, p. 659.

[7] Darea de seamă asupra turneului în Banat şi Transilvania, conservată la Arhiva centrală de stat, Bucureşti, fond. *Conservatoarele din Bucureşti şi Iaşi şi bursele*, dos. 11/1891, fila 91.

[8] Tiberiu Brediceanu, *Muzica şi compozitorii români ai Transilvaniei*, 1926.

[9] I. Broju, *Scrisoare deschisă* [adresată lui G. Musicescu], în *Telegraful român*, Sibiu, 1894, an. XLII, nr. 32, 19/31 martie, p. 125—126.

[10] A. D. Xenopol, *Muzica corală în România*, în *Evenimentul*, Iaşi, 1895, nr. 677, 8 iunie.

[11] O scrisoare a societăţii corale din Lugoj către G. Musicescu, publicată în *Arhiva din Iaşi*, Iaşi, 1901, an. XII, nr. 1 şi 2, ianuarie—februarie, p. 91—92.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

loc la Sibiu, în august 1905. Cu acest prilej — în fața unui public imens, format din spectatori români, reprezentanți ai presei românești și personalități de cultură din multe colțuri ale țării — s-au ținut conferințe și s-au manifestat diverse ansambluri artistice. Au avut un semnificativ succes piesa *Fîntîna Blanduziei*, de Vasile Alecsandri[12], opereta *Moș Ciocîrlan*, de Tudor cavaler de Flondor[13], *Serata etnografică* și concertul corului «Carmen» din București[14]. Spectacolul folcloric intitulat *Serata etnografică* cuprindea cîntece și jocuri populare românești din toate regiunile Transilvaniei, culese și armonizate de Tiberiu Brediceanu. Programul, executat în costume naționale caracteristice fiecărei regiuni, se încheia cu un tablou vivant, reprezentînd o șezătoare[15]. Valoros prin inedit și pitoresc, dar, mai ales, prin sentimentul național pe care îl trezea, spectacolul a fost reluat de-a lungul anilor în diferite orașe din țară și din străinătate[16].

Concertul corului «Carmen», condus de Kiriac — invitat de «Astra» la Sibiu (după 15 ani de la memorabilul turneu al lui Musicescu), — a fost punctul culminant al festivităților, așa cum reiese din presa timpului[17]. Pentru a ilustra valoarea momentului, cităm cîteva fragmente din cronica lui Ion Vidu asupra concertului susținut de «Carmen» la Lugoj, în trecerea sa spre Sibiu: „. . . trebuie să constat că D-l Kiriac, profesor și dirigentul acestei societăți corale, în concertul prezentat la noi în 7/20 august c., a făcut «artă cu tendință». Aruncînd o privire fugitivă asupra programului acestui concert, vezi reoglindat în el un tablou al prezentului și o solie dulce a viitorului nostru românesc [. . .]. Concertul [. . .] este un ecou al inimilor curate românești, care ecou se sbate de creștetul Carpaților ce formează frontiera politică dintre frați și frați. Nu ascundem nimic ce voim să facem pentru cultivarea întregului neam românesc și, ca element de cultură, dorim ca toate popoarele de aceeași rasă să facă asemenea nouă. Este barbar acela care s-ar cuteza să pună piedici progresului pe bază națională, și dacă totuși ar exista astfel de popor ori societate, atentatul său ar fi atentat la propria sa existență; căci de aici încolo nu are să mai domineze dreptul pumnului ci al inteligenței". Și Vidu încheie cu vădită satisfacție: „«Carmen» face artă cu tendință"[18].

Kiriac, la rîndul său, este puternic impresionat de contactul direct cu muzica și muzicienii din Lugoj și Sibiu[19]. Legătura creată nu rămîne un fapt izolat. Serbările Expoziției naționale de la București, din august 1906, îi dau lui D. G. Kiriac prilejul să invite formațiile corale din toate părțile locuite de români. Acestea, împreună cu corurile din România (totalizînd circa 2 000 de coriști în 25 de formații[20]), au susținut într-un mare entuziasm patriotic un grandios festival muzical la Arenele romane și la Teatrul Național, timp de patru zile. Fiecare reuniune a interpretat cîntece reprezentative — aducînd nota caracte-

[12] Cu un prolog de Iosif Vulcan, spectacolul a fost interpretat de un ansamblu de amatori condus de Zaharia Bârsan.

[13] Interpretată de «Reuniunea română de muzică» din Sibiu condusă de Hermann Kirchner și Tudor Flondor.

[14] Pe întreaga perioadă a festivităților s-a editat la Sibiu un cotidian ocazional, *Buletinul Expoziției*, care a oglindit evenimentul în amănunțime.

[15] La interpretarea cîntecelor și-au dat concursul Veturia Triteanu, Lucia Cosma, Nicolae Ștefănescu. Augustin Bena a cîntat din fluier. Dansurile au fost interpretate de grupuri de amatori din Sibiu și de țărani din împrejurimi.

[16] La Budapesta în 1907 și la Viena în 1911.

[17] A se vedea: *Telegraful român*, Sibiu, 1905, an. LIII, nr. 86, 11/24 august; *Buletinul Expoziției*, Sibiu, 1905, 12/25 august; *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 1905, an. LXVIII, nr. 178, 13/26 august, și nr. 179, 14/27 august; *Voința națională*, București, 1905, an. XXII (ed. a IV-a), nr. 6088, 18/31 august, și nr. 6091, 21 august/3 septembrie; precum și ziarele locale germane și maghiare.

[18] Ion Vidu, *Concertul «Carmen» în Lugoj. Recenziune*, în *Drapelul*, Lugoj, 1905, an. V, nr. 93, 13/26 august, p. 2.

[19] Programul primului concert dat de societatea «Carmen» după reintoarcerea la București a cuprins piese corale de I. Vidu, I. Mureșianu, T. Popovici, A. Bena. A se vedea: *Curierul teatrelor*, în *Voința națională*, București, 1905, an. XXII (ed. a IV-a), nr. 6145, 28 octombrie/10 noiembrie, și *Cronica muzicală*, în *Voința națională*, București, 1905, an. XXII (ed. a IV-a), nr. 6157, 12/25 noiembrie.

[20] Cf. Ioța lu Toboc, *Cîntăreții noștri la București. Impresii și amintiri*, Lugoj, 1907, p. 46. Alte publicații dau date diferite cu privire la numărul participanților. Astfel: *Revista generală a învățămîntului*, București, 1906, nr. 3, 1 octombrie, p. 222-223, scrie despre 20 de coruri oaspete; *Voința națională*, București, 1906, an. XXIII (ed. a IV-a), nr. 6386, 27 august/9 septembrie, p. 3, în articolul *Primirea bănățenilor și transilvănenilor*, enumeră 27 de coruri participante; iar *Calendarul Minervei*, București, 1907, p. 124—154, la rubrica *Expoziția jubiliară națională*, în articolul *Societățile corale românești care au luat parte la festival*, prezintă numai 19 coruri.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ristică regională —, iar la încheierea fiecărui concert, formaţiile *reunite* sub conducerea lui Kiriac ori sub aceea a lui Vidu au dat glas cîntecelor *Pui de lei* (de Vidu), *Tricolorul* (de Porumbescu), *Hora* (de Dima) sau *Deşteaptă-te române*. Nu este de mirare că această manifestare corală a fost socotită «descălecarea cîntării româneşti», iar Bucureştiul considerat «centrul cultural muzical pe care cu toţii l-am întemeiat»[21].

Numeroase fuseseră piedicile întîmpinate de corurile de peste munţi din partea autorităţilor maghiare (întîrzierea eliberării vizelor de trecere în România, interzicerea plecării unor coruri — ca cel din Chizătău — sau a unor dirijori[22]); numeroase au fost şi prigonirile ulterioare (destituirea unor dirijori, dizolvarea unor reuniuni, neaprobarea statutelor altor reuniuni, judecarea şi pedepsirea unor ţărani pentru a fi cîntat *Deşteaptă-te române* sau pentru a fi purtat tricolorul, arestări)[23]. Aceste reacţii au dovedit că autorităţile şi-au dat seama de primejdia pe care o reprezenta forţa de coeziune a cîntecului naţional. La expoziţia din 1906 s-au evidenţiat puternic atît *unitatea de cultură muzicală a tuturor românilor*, cît şi necesitatea *continuării activităţii artistice de masă* prin abordarea unui repertoriu comun, axat pe cîntecul popular. Doctorul G. Dobrin, preşedintele organizatoric al corurilor bănăţene, a declarat la sosirea în gara Bucureşti: « Cîntăm pentru că prin cîntec ne întărim în dragostea pentru limbă, lege şi moşie»[24].

După anul 1906, pînă la unire, nu au mai fost posibile manifestări corale de asemenea amploare, deşi la Bucureşti se preconizase continuarea periodică a întîlnirilor muzicale[25]. Adunările generale ale «Astrei» erau însoţite de programe artistice, de concerte, dar cu un ecou mai restrîns. Activitatea corală continuă, mai mult local, pe bazele bine închegate ale promovării muzicii naţionale. Adesea concertele corale erau îmbinate cu reprezentaţii teatrale (autorul dramatic cel mai jucat era Vasile Alecsandri), cu jocuri naţionale în pauze şi cu mici recitaluri vocal-instrumentale[26]. Potrivit gustului mai diversificat al publicului orăşenesc, compozitorii abordează, pe lîngă piesele corale intrate în tradiţie, lucrări de tipul liedului sau al miniaturii instrumentale de cameră. Titlurile acestor piese reflectă caracterul lor românesc: *Cîntece populare pentru voce şi pian*, de George Dima, *Doine şi cîntece româneşti pe teme poporale pentru voce şi pian*, de Tiberiu Brediceanu, *Olteanca* şi *Cimpoiul*, piese pentru pian, cu caracter românesc, de Iacob Mureşianu, *Jocuri româneşti pentru pian*, de Tiberiu Brediceanu, şi altele. Pe această cale pătrunde, aşadar, şi în saloane melodia populară românească.

Aflate la un stadiu mai puţin evoluat, nu lipseau nici lucrări în genul vocal-simfonic sau simfonic, multe inspirate din istoria românilor. Dacă figura lui Avram Iancu

[21] Ioţa lu Toboc, *op. cit.*, p. 98 şi 105.

[22] *Ibidem*, p. 8.

[23] *Calendarul Minervei*, Bucureşti, 1908, rubrica *Cronica anului*, la data de 2 noiembrie 1906, p. 51; la data de 14 decembrie 1906, p. 53; la data de 11 februarie 1907, p. 55. A se vedea şi: prof. Nicolae Ursu, *La centenarul corului din Chizătău*, în *Mitropolia Banatului*, 1957, an. VII, nr. 10—12, octombrie-decembrie; *Proces pentru «Deşteaptă-te române»*, în *Drapelul*, Lugoj, 1906, an. VI, nr. 119, 26 octombrie/8 noiembrie, p. 3; *Investigaţie contra profesorilor din Beiuş*, în *Drapelul*, Lugoj, 1906, an.VI, nr. 140, 14/27 decembrie, p. 2; *Statute neaprobate*, în *Drapelul*, Lugoj, 1907, an. VII, nr. 17, 10/23 februarie, p. 3.

[24] Ioţa lu Toboc, *op. cit.*, p. 31—32.

[25] *Unitatea culturală a tuturor românilor*, în *Drapelul*, Lugoj, 1906, an. VI, nr. 112, 10/23 octombrie, p. 3.

[26] Reproducem programele a două astfel de spectacole caracteristice pentru acea epocă:

a. ,,Concertul dat de corul vocal din Petrovoselo la 20 ianuarie 1907. Program: Partea I: *Motto* şi *Tatarul*, de C. Porumbescu (cor bărbătesc), *Neguţătorul şi nebunul*, de A. Pann (declamat), *Din depărtare*, de I. Vorobchievici (cor bărbătesc), *Herşcu boccegiul*, de V. Alecsandri (declamat), *Taci, bărbate*, de I. Vidu (cor bărbătesc); Partea II: *Ruga de la Chiseteu*, comedie poporală de Iosif Vulcan. În pauză: *Căluşerul* şi *Bătuta*; Partea III: urmează jocul" (în *Drapelul*, Lugoj, 1907, an. VII, nr. 2, 4/17 ianuarie, p. 3).

b. ,,Şedinţă festivă organizată de societatea de lectură «Ioan Popasu» din Caransebeş, în 28 ianuarie (st. v.) [1907]. Program: *Luceafărul serei*, de N. Gane (corul societăţii), dizertaţia *Jalea, dorul şi amorul în poezia poporală*, ţinută de studentul Ioan Enuica, *Dulce reverie* şi *Valse russe*, de P. Ceaikovsky (orchestra societăţii), fragment din *Satira III*, de M. Eminescu, *La mijloc de codru des*, de C. Dimitrescu (corul societăţii), *Surugiul*, monolog de V. Alecsandri, *Hai în horă*, de G. Dima (corul), *O idee*, marş de I. Mureşianu (orchestra). În pauză: *Bătuta*, *Căluşerul* şi *Briul*. După program urmează dans" (în *Drapelul*, Lugoj, 1907, an. VII, nr. 10, 25 ianuarie/7 februarie, p. 3).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

apare în tematica de după unire[27], în perioada de care ne ocupăm eroul cel mai des întîlnit este Ştefan cel Mare[28].

Pe linia vocaţiei sale pentru «spectacolul muzical», dovedită anterior prin *Serata etnografică*, Tiberiu Brediceanu creează o serie de lucrări de un gen aparte — scene lirice pe teme din viaţa sătească, numite de compozitor «icoane de la ţară» —, scrise pentru solişti şi un mic ansamblu orchestral, coral şi coregrafic. În aceste opere, Brediceanu integrează dansul, cîntecul şi corul într-o acţiune dramatică. Se află aici germenii genului muzical-dramatic, pe care îl vor dezvolta mai tîrziu compozitorii Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Filaret Barbu şi Zeno Vancea în lucrările lor scenice.

Spre deosebire de Muntenia şi Moldova, unde existau de mult conservatoare şi orchestre, genul simfonic propriu-zis s-a dezvoltat peste Carpaţi într-o mică măsură, lipsind condiţiile materiale de pregătire şi susţinere a unor formaţii instrumentale corespunzătoare[29]: să nu uităm că primul conservator românesc de muzică din Transilvania s-a înfiinţat la Cluj abia după unire.

Esenţial rămîne faptul că mişcarea muzicală din Transilvania a răspîndit, mai ales prin cor, larg şi cu vigoare, cîntecul patriotic şi muzica folclorică. Aceasta a constituit un aport decisiv la circulaţia melodiilor naţionale în rîndul maselor populare şi al păturilor culte, a reprezentat o puternică manifestare a limbajului naţional şi a contribuit astfel la realizarea *conştiinţei unităţii de cultură a tuturor românilor*.

[27] *Poemul coral «Regele munţilor»*, de Timotei Popovici, scris în 1924.

[28] *Cantata «Mama lui Ştefan cel Mare»*, pe versuri de D. Bolintineanu, şi *Ştefan Vodă şi codrul*, pe versuri de V. Alecsandri, de George Dima; *Uvertura «Ştefan cel Mare»*, de Iacob Mureşianu; *Cantata «Altarul mănăstirii Putna»*, pe versuri de V. Alecsandri, de Ciprian Porumbescu, şi altele.

[29] «Opurile acestea (...) sunt a se privi ca stăruinţele unui popor fără instituţiuni de artă, fără teatre, burse, şcoli muzicale, orchestre...» (dr. G. Ş.[orban], *În jurul «Şezătoarei»*, în *Românul*, Arad, 1914, an. IV, nr. 30, 7/20 februarie, p. 5). A se vedea şi Tiberiu Brediceanu, *Histoire de la Musique Roumaine en Transylvanie*, Bucureşti, 1938.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UN MOMENT DIN DIALECTICA ÎNVĂŢĂMÎNTULUI MUZICAL ROMÂNESC

de ANCA JALOBEANU

În 1935 era dat publicităţii un *Memoriu asupra stării actuale a învăţămîntului muzical secundar*. Autorii, Dimitrie Cuclin, Victor Gheorghiu şi Ştefan Popescu, în calitatea de profesori ai Academiei regale de muzică, se arătau foarte alarmaţi de «haosul complet» din «legiuiri, manuale, control». «Nepăsarea muzicanţilor profesori» ar fi fost principala cauză. «În muzică — scria Dimitrie Cuclin în prefaţa manualului pentru clasa I secundară — sîntem încă, din nenorocire, sub domnia empirismului». Tot cu îngrijorare constata George Breazul: « . . . Nu se face muzică în şcoală..., actualele principii didactice, adoptate, consacrate oficial şi puse în aplicare în învăţămîntul nostru, *pierd din vedere însăşi natura artistică a muzicii* şi limitează obiectul predării ei la latura «tehnică şi teoretică» . . .[1]. Din păcate, aceasta era situaţia învăţămîntului muzical, caracteristică pentru perioada interbelică. Era un impas şi se căuta cu febrilitate o ieşire.

În perioada de care vorbim, se resimţea încă în cultura noastră căutarea unor forme şi mijloace de manifestare proprii poporului român, care nu era sigur că a găsit formele universal-esenţiale în care să se exprime. Printre altele, două curente contrare ne interesează în acest studiu. Unul, determinat de conjunctura social-economică şi politică ce nu îngăduia o formare intelectuală completă în ţară, se manifesta prin tendinţa spre circumscriere în diferitele modalităţi de exprimare ale Apusului. Celălalt provenea din conştiinţa valorilor autohtone, conştiinţă care se trezea nu numai la noi. Este momentul cînd în culturile naţionale ale ţărilor din nordul şi răsăritul Europei se afirmă un pronunţat etnicism.

Viaţa muzicală a fost inevitabil antrenată de aceste curente. Teoreticienii cei mai tipici pentru cele două tendinţe pot fi consideraţi Dimitrie Cuclin şi George Breazul.

Determinant în orientarea lor a fost faptul că primul s-a format la şcoala franceză, iar al doilea sub influenţa celei germane. Blaga spunea: «Cultura franceză e ca un maestru care cere să fie imitat; cultura germană e mai curînd un dascăl care te orientează spre tine însuţi»[2].

«*Direcţiunea abstract-universalistă*» şi cea «*caracteristic autohtonă*», cum le-a numit Breazul, au dus la divergenţe de opinii şi în privinţa felului în care trebuia organizată şi înfăptuită educaţia muzicală. Pentru că, pe de o parte, era vorba de formarea publicului, iar pe de altă parte a muzicienilor; a consumatorilor de artă şi a creatorilor de artă.

Prin urmare, ciocnirile de idei s-au ivit şi în problemele specifice ale învăţămîntului muzical. Ele s-au produs cu atît mai vehement, cu cît cei ce se ocupau de acest domeniu puneau mai multă pasiune în rezolvarea lor. Se poate ca uneori să fi existat

[1] George Breazul, *Patrium Carmen. Melos*, vol. I, Craiova, (1941), p. 649 şi 655.

[2] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Bucureşti, 1969, p. 243.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

chiar neînțelegeri personale, pornind tot de la aceste temeiuri, neînțelegeri sau ambiții care au înveninat tonul polemic al unora dintre articolele și memoriile care ținteau îndreptarea lucrurilor. Dar nu acest aspect interesează. Ci e interesantă lupta de principii, mai ales pentru că, deși contradictorii, ele au tins spre un sistem armonios de instrucțiune și de educație muzicală.

Memoriul despre care pomeneam la început fusese înaintat Ministerului Instrucțiunii Publice la o dată mult anterioară publicării. Între timp se și luaseră unele dintre măsurile cerute. Astfel, *Programa analitică pentru muzică vocală în școalele secundare*, în vigoare în 1935, poartă mențiunea: «înlocuiește pe cea din 1934, care este greșită». Deosebirea dintre cele două programe apare din capul locului chiar în formularea scopului către care trebuie să tindă, într-o școală de cultură generală, disciplina cu denumirea de *muzică*[3]. Programa din 1935 arată că prin educația muzicală din școală se urmărește ca elevii să dobîndească *cunoștințe teoretice și practice*, să-și dezvolte gustul pentru muzică, să-și completeze cultura generală; prin cîntarea corală se urmărește «dezvoltarea simțului social al solidarității i». Programa din 1934 (și publicată în 1932), semnată de George Breazul, contra căruia e îndreptat memoriul, propune înainte de toate trezirea și stimularea «puterilor creatoare muzicale din sufletul copilului». Mai departe consideră că «muzica are menirea de a-i dezvolta și înnobila (copilului. — *A. J.*), prin împărtășirea frumosului muzical, emoționalitatea și fantezia; de a contribui la desăvîrșirea educației estetice, morale, sociale și naționale, precum și la formarea personalității».

Ceea ce aducea nou Breazul față de practica din învățămîntul muzical românesc de pînă atunci era ideea, exprimată în această programă, a acceptării muzicii și ca un *mijloc de educație*, nu numai ca un *scop în sine*. Cu toate că pune accentul pe puterea de înrîurire a muzicii, el este conștient totuși că numai prin acceptarea preliminară a acesteia ca scop în sine ea poate deveni un mijloc de educație. Ordinea obiectivelor propuse în paragraful următor apare inversată: «. . . Sporirea darurilor de invențiune melodică și ritmică, de interpretare, desăvîrșire a capacității de percepere și pătrundere muzicală, perfecționare a gustului și, în fine, de judecare a valorilor artistice muzicale . . . ». Logica este însă alta: muzica trebuie întîi *înțeleasă*, ca să poată fi apreciată și asimilată, apoi *interpretată* și numai în mod excepțional ea poate fi *creată*.

Însă Breazul a căutat să-și sublinieze convingerea că «invențiunea muzicală» (introdusă de el în toate clasele) ar fi una dintre cele mai nimerite metode pentru a-i apropia pe copii de muzică. Premisa de la care pleacă este aceea că «primele elemente de metodică muzicală nu pot fi aflate într-alt chip și altundeva decît în exteriorizările muzicale ale copilului»[4]. El se referă în special la cîntecele și jocurile din folclorul copiilor deci create de ei, pe care își va întemeia lămurirea primelor noțiuni muzicale din manualele sale școlare.

Principiul «creațiunii muzicale», introdus în învățămîntul de cultură generală sub titlul «invențiunii muzicale», este privit cu totală dezaprobare de autorii memoriului. Într-adevăr, nu orice copil are aptitudini creatoare, iar timpul afectat muzicii printre celelalte obiecte de studiu abia ajunge pentru a-i familiariza pe elevi cu această artă. Dar Breazul nu avea intenția să impună activitatea respectivă, ci recomanda: «Vor fi cu grijă stimulați copiii să improvizeze și să inventeze cîntece și jocuri»[5]. Aici se vădește, contrar celor insinuate în memoriu, pregătirea serioasă și intuiția pedagogică a unui profesor prin vocație, care știe cît de intens trăiește copilul jocurile, știe că ele sînt prima sa școală și că numai pe această cale trebuie începută o ucenicie atît de anevoioasă ca aceea a muzicii. Propune chiar născocirea de jucării muzicale, care, sigur, nu pot stîrni decît un plus de interes.

Originalul punct de vedere al lui Breazul este înlăturat din programă. Autorii memoriului s-au speriat de specializarea ce li se părea că s-ar ascunde aici. N-au ținut seama însă de măsura în care inventivitatea trebuie solicitată la majoritatea disciplinelor. Era ca și cum li s-ar imputa alcătuitorilor programelor de desen, de pildă, că includ desenul din imaginație.

[3] Asupra denumirii au existat controverse: unii propuneau «muzică», alții «educație muzicală».

[4] George Breazul, *op. cit.*, p. 578.

[5] *Ibidem*, p. 662.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Totuşi, în unele privinţe, programa din 1935 este mai raţional redactată. Breazul pierde din vedere în aparenţă (adică în programă, pentru că în alte articole nu pierde cîtuşi de puţin[6]) necesitatea «deprinderilor şi îndeletnicirilor practice». Obsedat de ideea că vreme îndelungată în şcoală s-au predat exclusiv noţiuni teoretice şi tehnice după şabloane occidentale aplicate forţat, el a căzut în cealaltă extremă. Breazul lupta din răsputeri ca muzica să fie înţeleasă şi aplicată în învăţămînt ca artă şi nu ca dexteritate, ajungînd însă pînă la a considera inutilă învăţarea notaţiei muzicale. În consecinţă, inutile se dovedeau şi alte elemente de teorie, bazate pe notaţie. Breazul subaprecia capacitatea de abstractizare a copilului.

Mai avea un motiv de respingere a sistemului de notaţie: îl socotea cu totul nepotrivit scrierii muzicii. Mai ales străin de caracterul folclorului românesc. N-are rost să dezvoltăm o pledoarie pentru susţinerea notaţiei tradiţionale; i se cunosc limitele şi se fac multe încercări de îmbunătăţire sau chiar de înlocuire. Dar este evident că după atîtea decenii de muzică scrisă astfel nu se mai poate renunţa la învăţarea acestei notaţii.

Să revenim la subiect. Cuclin era şi el de părere că teoria occidentală a muzicii este improprie folclorului nostru. Îl acuza pe Breazul de inconsecvenţă, pentru că în manuale acesta exemplifică teoria prin cîntece populare, cu care vine deci în contradicţie. Nu vom nega unele nepotriviri de această natură, dar nu ele constituie regula. Este prezentă în manualele respective preocuparea pentru orînduirea progresivă a elementelor de teorie şi de tehnică muzicală, ilustrate prin «uşoare desenuri ritmice şi melodice, alese din cîntece populare, jocuri şi melodii bisericeşti sau compuse, pe cît posibil, în stil popular», pentru că Breazul consideră că acestea sînt «cele trei elemente concrete ale conştiinţei noastre muzicale». Acolo unde este cazul, exemplele sînt luate din muzica europeană, căci, spune programa în continuare, «spiritul melodismului popular românesc . . . nu se va putea lipsi însă, pentru progresul educaţiei noastre muzicale, de asimilarea bunurilor culturale ale literaturii muzicale universale».

Cuclin îl combate pe Breazul mai mult în principiu. În manualele sale pentru cursul secundar exemplifică şi el adesea prin muzică bisericească sau populară şi nu numai acolo unde se vorbeşte de aceste genuri; dar la primele lecţii Cuclin introduce exclusiv exerciţii, prea aride pentru elevi. În memoriul amintit se precizează: «Cîntecele nu pot conţinea toate cazurile speciale, expuse metodic şi impuse de teoria muzicală». Pentru Cuclin, teoria e punctul de plecare şi chiar preocuparea de căpetenie. Pentru Breazul, dimpotrivă: «Numai după executarea pieselor de muzică, profesorul va da explicaţii sau lămuriri teoretice, istorice sau tehnice asupra lor». Dacă se presupune că într-un stadiu mai avansat elevii pot descifra cîntecul, pentru lecţiile de început Breazul indică folosirea unui cîntec cunoscut de copii sau chiar învăţat în clasă după auz (metodă întrebuinţată încă de Dimitrie Kiriac). De pildă, prima lecţie din manualul pentru clasa I secundară: fondul aperceptiv îl formează un cîntec foarte frecvent printre copii în acea vreme, iar explicaţiile asupra înălţimii şi duratei sunetelor sînt însoţite de desene sugestive. Urmărind însă cu prea multă ardoare ca principala îndeletnicire la lecţiile de muzică să fie cîntarea, Breazul păcătuieşte cîteodată prin definiţii ocolite, confuze, uneori contradictorii. El încerca să învăluie într-o atmosferă poetică «rudimentele» de teorie în mod fatal necesare. Se străduia să le facă mai accesibile, apelînd la cunoştinţele de altă natură ale elevilor (în memoriu procedeul este ironizat cu sarcasm).

Realitatea este că în acest sens manualele lui Cuclin sînt deosebit de clare. Definiţiile sînt concise şi logice. Exemplificările muzicale sînt lămuritoare. Dar, din dorinţa de a organiza metodic materia şi de a-i asigura o continuitate, Cuclin epuizează în primele manuale problemele de ritm; în schimb, el scapă din vedere posibilităţile de intonare ale elevilor la nivelul lor de pregătire (de aici apariţia unor salturi de septimă sau de triton încă de la început). Cuclin exagerează şi el, în sens opus lui Breazul. Manualele de şcoală, după părerea lui, trebuie să cuprindă «totul». Ca urmare, cele alcătuite de el au complexitatea unor tratate universitare de teorie a muzicii. Asta şi voia autorul, «ca învăţarea

[6] Idem, *Un capitol de educaţie muzicală*, Bucureşti (1937); vezi şi *Patrium Carmen*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lor perfectă să îndreptăţească studentul de academie să intre în anul III de teorie şi I de armonie» (prefaţa manualului de clasa a IV-a secundară). Argumentul pe care-l aduce este că toate celelalte materii de învăţămînt sînt concepute în vederea pregătirii pentru învăţămîntul superior, deci nici muzica nu ar avea de ce face excepţie.

Sîntem din nou pe tărîmul discuţiei asupra rostului educaţiei muzicale. Cuclin declara în memoriu: «*Cîntecul* este un *scop* către care trebuie să tindă învăţămîntul muzical». Deci el consideră muzica scop în sine şi nu arată nicăieri în mod direct că i-ar lua în seamă puterea educativă. Faptul că în programa la care a contribuit (probabil cea din 1935) apare ideea «dezvoltării simţului social al solidarităţii» vizează mai mult *împrejurarea* specifică în care se practică activitatea corală, *colectivul* de lucru creat, decît muzica însăşi. Dar colectivul de elevi, clasa, este caracteristica şcolii şi nu a unui anumit obiect de învăţămînt. Din structura programei alcătuite de Breazul sau din alte scrieri ale sale *(Patrium Carmen, Un capitol de educaţie muzicală, Educaţia muzicală în şcoala primară)* se deduce că el exagerează cealaltă faţă a educaţiei muzicale: educaţia *prin* muzică. Manualele, care reprezintă concretizarea, particularizarea programei, ne dau o imagine de ansamblu asupra concepţiilor pedagogice ale autorului. În ele echilibrul aproape că se restabileşte şi se tinde către o *educaţie estetică*, în cadrul căreia cea muzicală e o componentă.

Mijlocul prin care se realizează scopul învăţămîntului muzical constituie, în vederile lui Cuclin, *solfegiile*: «exerciţii gradate metodic pentru învăţarea diferitelor subiecte produse în teoria muzicală». Compuse chiar de autor, în manuale ele predomină. Pentru Breazul, cum am mai arătat, mijlocul principal este *cîntul*. Dar nu la întîmplare: «Cu cît muzica va fi mai populară, mai specific şi caracteristic naţională, cu atît va fi mai universală şi cu atît valoarea ei artistică va fi mai profund umană şi mai general preţuită».

Cuclin nu stăruie asupra îndrumărilor metodice în manualele sale, presupunînd că «metoda aparţine profesorului» [7]. Breazul, cu o practică îndelungată de profesor în cursul secundar, găseşte numeroase şi ingenioase procedee metodice. Unul dintre ele, folosit şi astăzi cu multă eficacitate, este explicarea măsurii, deci a metrului, prin analogie cu metrul din prozodie. Nu neglijează nici recomandările asupra materialului didactic: colecţii de cîntece, cărţi, instrumente muzicale, aparat de radio, gramofon, ilustraţii, cu care ar fi dorit să vadă înzestrate măcar şcolile din oraşele mai însemnate.

În concluzie, şi Dimitrie Cuclin, şi George Breazul considerau că rostul muzicii într-o şcoală de cultură generală este de a le trezi copiilor interesul şi dragostea pentru această artă. Numai că unul vedea acest rost într-un chip prea abstract, iar celălalt depăşea măsura în exaltarea etnicismului românesc.

Organizarea învăţămîntului muzical de astăzi apare ca o sinteză superioară a acestor concepţii. Este o închegare într-un întreg a unor tendinţe contrare, care s-au tot înfruntat în evoluţia culturii româneşti. Bineînţeles, sistemul este perfectibil în continuare.

Ne-am oprit asupra acestui moment pentru că atunci această dezbatere atingea o culme. Ne-am oprit asupra lui George Breazul şi a lui Dimitrie Cuclin pentru că, atît prin activitatea lor — publicistică, didactică —, cît şi datorită entuziasmului lor, patimei putem spune, rămîn două personalităţi care au influenţat puternic învăţămîntul şi viaţa noastră muzicală.

[7] Dimitrie Cuclin, *Tratat elementar de muzică pentru cl. I—VIII ale şcoalelor secundare*, Bucureşti, 1946.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PE MARGINEA CORELAŢIEI DINTRE IMAGINE ŞI BANDA SONORĂ ÎN FILMUL ROMÂNESC

de OLTEEA VASILESCU

Practica ultimului deceniu a impus tot mai frecvent noi tendinţe de conlucrare între imagine şi coloana sonoră, componentele fundamentale ale celei de-a 7-a arte. Pe deasupra nuanţelor critice şi importanţei acordate de teoreticieni unui aspect sau altuia al problemei [1], o concluzie comună se poate desprinde totuşi astăzi, anume aceea a imposibilităţii de a ignora sinteza filmică, îmbinare organică a vizualului cu auditivul, în general, cît şi a diferitelor compartimente din fiecare ramură principală, în particular.

Cerinţele actuale ale limbajului cinematografic, dorinţa de a găsi modalităţi de exprimare inedite au determinat regizorii (pentru că manifestările cu adevărat înnoitoare şi polivalente s-au făcut cu precădere simţite în aşa-numitele filme «de autor», care poartă amprenta unor figuri regizorale marcante) să se aplece cu fervoare şi asupra aspectelor legate de posibilităţile expresive ale sunetului. Ceea ce a nemulţumit îndeobşte la coloana sonoră (şi în special la muzica de film) e lipsa de maleabilitate cu care aceasta se adaptează cerinţelor noului. Conducîndu-se după principiile consacrate ale unei stricte conlucrări funcţionale, ea nu poate acţiona integral în cadrul sferei auditive, ci numai ca parte a întregului. Atomizarea acusticului, împărţirea în elemente separate, distincte, obligă la interpretarea deosebită a conexiunilor de moment, ca de pildă antiteza, comentariul, ilustraţia simbol şi altele.

Toate acestea nu trebuie să ne conducă la concluzia că procedee cu ajutorul cărora s-au realizat de-a lungul anilor opere remarcabile — preocupînd artişti de talia unui Eisenstein [2], de pildă — ar fi pe cale de dispariţie în cinematograful contemporan. Din contra, ele se folosesc în continuare destul de frecvent. Ceea ce ne interesează cu precădere sînt însă tendinţele novatoare — ale căror ecouri s-au făcut simţite parţial şi în anumite filme româneşti —, încercările întreprinse întru depăşirea unor obişnuinţe, devenite prin repetare jurisprudenţe în materie. Dialectica fundamentală a cinematografului, care în «mod empiric

[1] Nu trebuie să uităm că cercetările filmologice întreprinse în sfera auditivă ocupă încă, cu tot progresul sensibil înregistrat, un loc modest în ansamblul preocupărilor teoretice. Cauza se datorează probabil faptului că şi astăzi, după mai bine de 40 de ani de la apariţia sonorului, specificul celei de-a 7-a arte rămîne în accepţia cea mai răspîndită legat aproape numai de imaginile în mişcare.

[2] *Alexandr Nevski* constituie şi în prezent un model de rigoare a conlucrării audio-vizuale, de afirmare fermă a unui principiu creator simplu şi solid. O amplă şi minuţioasă analiză eisensteiniană a unei secvenţe celebre a filmului edifică asupra specificului corespondenţei dintre imagine şi banda sonoră; măsurile compuse de Prokofiev corespund sensului liniilor de forţă ale mişcărilor, precum şi compoziţiei de ansamblu a fiecărui cadru, scopul principal fiind acela de a influenţa percepţia psihologică a spectatorilor. «Trebuie să ajungem la un punct de vedere pur psihologic, această corespondenţă audio-vizuală aducînd o impresie adîncă şi precisă în public, a cărui atenţie e tirită dincolo de orizont, spre un punct invizibil, de unde se aşteaptă atacul inamicului» (cf. S. Eisenstein, *Immagine e suono*, în *Bianco e nero*, 1950, nr. 1, p. 32).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cel puţin le subînţelege pe toate celelalte, opunînd şi legînd sunetul cu imaginea» [3], implică integrarea sferei auditive în complexul filmic; coloana sonoră va fi gîndită în primul rînd ca o unitate în raport indisolubil cu vizualul. Numai în acest mod se poate obţine interacţiunea deplină a celor două straturi de bază, pe care o vom considera nu ca o opoziţie radicală faţă de trecut, ci ca o nouă etapă a evoluţiei.

Componenţa propriu-zisă a materialului auditiv utilizat de cinematograf implică, în ultimă instanţă, folosirea muzicii de film şi a zgomotelor, între care pătrunde — cu multiple sensuri expresive — tăcerea. Esenţa dihotomiei sunet-imagine, «care rezidă nu într-o opoziţie, ci într-o identitate» [4], e văzută în mod diferit de către autori ai unor volume mai larg cuprinzătoare de estetică a filmului [5] sau, din contra, de strictă specialitate [6].

Pe de altă parte, soluţiile descoperite în practică de realizatori sînt multiple, teoria aflînd, în ansamblul audio-vizual al unor reprezentative filme contemporane, rezolvări dintre cele mai neaşteptate. Astfel s-a înregistrat o creştere importantă a zgomotelor şi efectelor auditive, iar ca o consecinţă logică a considerării coloanei sonore drept parte componentă a realităţii înconjurătoare, a acelei realităţi spre care se îndreaptă ochii aparatului de filmat şi urechea microfonului, au apărut în cinematograf muzica concretă şi cea electronică. Iarăşi, se constată în anumite pelicule deosebit de valoroase prin căutările lor formale (*În pragul vieţii*, *A-şi trăi viaţa*, *Diamantele nopţii*, *Sărmanii flăcăi* sînt numai cîteva din exemplele ce se pot cita) o scădere masivă a muzicii în film, în timp ce în altele (printre care *Eclipsa*, *Noaptea*), sunetul e constituit mai mult din «obiecte» şi «momente» sonore. De asemenea, explorarea spaţiilor tăcerii îi preocupă pe mulţi cineaşti contemporani, care caută s-o folosească în moduri cît mai neobişnuite. Această nemişcare a stratului auditiv conţine latenţe salutare pentru tranziţiile sufleteşti ale spectatorului, pentru captarea atenţiei sale. În *Deşertul roşu*, de pildă, înainte de dialoguri şi muzică percepem sensurile tăcerii; momentele de linişte prelungită conferă filmului o expresivitate intensă, reliefînd sonor stări psihice traumatizante. Un model de modernism al montajului audio-vizual contrapunctic oferă *Hiroshima, dragostea mea*, adevărată piatră de hotar în evoluţia limbajului cinematografic. Cuvîntul, muzica, zgomotele, imaginea sînt retopite aci în conformitate cu o stilistică elaborată, de natură a dezvălui semnificaţii psihologice şi sociale complexe.

Spre un corolar firesc al căutărilor actuale converge afirmaţia că mutaţiile conceptuale referitoare la specificul filmic se produc nu atît rapid şi spectaculos, cît încet şi sigur. Varietatea conflictuală a impulsurilor optice şi acustice, determinată de interesul mereu crescînd, suscitat de fenomenele audio-vizuale, va impune treptat ceea ce deocamdată se mai află încă în faza tatonărilor şi a dezideratului estetic: analiza globală, înzestrată surprinzător şi cu capacitatea disocierii interacţiunilor din interiorul totului.

★

În cinematografia românească, preocupări pentru realizarea unei depline concordanţe a sunetului cu semnificaţiile imaginii s-au manifestat încă din primii ani ai sonorului. Dar despre o încercare pe de-a-ntregul izbutită nu se poate vorbi decît o dată cu apariţia filmului *O noapte furtunoasă*. Virtuţile acestei pelicule — rămase şi astăzi, după mai bine

[3] Noël Burch, *Vers un cinéma dialectique* (III), în *Cahiers du cinéma*, 1967, nr. 193, p. 50.

[4] *Ibidem*, p. 51.

[5] Jean Mitry abordează multilateral problema interacţiunilor dintre imagine şi banda sonoră, distingînd bipartiţia de bază a psihologiei percepţiei filmice într-o duplicare integrală, în care mişcarea vizuală se alătură elementelor auditive (cf. *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. II, Paris, 1965, p. 61).

[6] Muzicologul şi filmologul polonez Sofia Lissa alcătuieşte, din contra, un tabel al interacţiunilor audio-vizuale cu intenţii exhaustive, în care fiecare din compartimentele sferei auditive (muzică, zgomote, dialoguri, tăcere) poate intra în legătură cu fiecare ramură a sferei vizuale, compartimentată la rîndul ei în privelişti, acţiuni arătate, obiecte şi trăiri imaginative (cf. Sofia Lissa, *Aesthetik der Film Musik*, Berlin, 1965, p. 112). Dacă împărţirea stratului auditiv e cea general acceptată, încercarea de structurare a vizualului trezeşte însă serioase nedumeriri prin stricteţea disocierii celor patru grupe, propuse probabil pentru obţinerea unei simetrii perfecte.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de un sfert de veac de la apariţie, cea mai împlinită ecranizare după Caragiale — au fost relevate ori de cîte ori s-a ivit prilejul. S-a scris despre autenticitatea reconstituirii atmosferei epocii, consecvenţa realismului în creionarea personajelor, dinamica interioară a fiecărei secvenţe, cît şi despre alte calităţi evidente. Toate observaţiile însă, fie că era vorba de actori sau ecleraj, de costume sau decoruri, priveau în majoritatea cazurilor latura vizuală a filmului, subliniau caracteristicile imaginii; muzica lui Paul Constantinescu, elementul primordial al benzii sonore, a trecut aproape neobservată, acordîndu-i-se doar cîteva aprecieri de circumstanţă.

Urmărind episoadele tramei, se simte că muzicianul a aprofundat la rîndul său comedia, interpretînd-o; transpunerea sa transmite prin intermediul sunetelor ideile şi sentimentele, dovedind un ataşament constant pentru opera caragialiană [7], afinităţi deosebite cu stilul adoptat de regizorul Jean Georgescu. Portretizarea neechivocă, împletirea — efectuată printr-un montaj alert — a diferitelor secvenţe ce traversează diverse nuanţe de comic, de la parodie la ironie şi satiră, constituie modalităţi de organizare filmică de natură a-i permite lui Paul Constantinescu să-şi structureze la fel de simplu şi concis materialul sonor.

În *O noapte furtunoasă*, cantitativ, muzica nu are o pondere prea mare, ea ocupînd circa 50% din timpul de proiecţie. E un aspect important, întrucît partitura lui Paul Constantinescu se află la polul opus al aşa-numitei muzici de fond, mai mult sau mai puţin continue. Originalitatea sa constă nu în descoperirea unor procedee inedite (de altfel acest aspect nu l-a preocupat nicicînd pe compozitor în colaborările cu cea de-a 7-a artă), ci în preluarea inspirată a celor deja existente. *O noapte furtunoasă* demarează excelent încă din generic, în măsură să caracterizeze prin sunete, pregnant şi concentrat, un Bucureşti orientalizat; pe parcursul comediei, compozitorul foloseşte cu predilecţie motivele muzicale, şi totodată imprimă temelor un caracter operetistic. Astfel, duo-ul amoros Veta-Chiriac se desfăşoară susţinut de accentele melodramatice ale viorilor, iar epistola lui Rică adresată «angelului radios» e acompaniată la rîndul ei cu o langurozitate capabilă să impresioneze inimile sensibile. De asemenea, o contribuţie preţioasă la crearea acelui tempo perfect accelerat, în care se derulează fugărirea lui Venturiano prin curte şi pe acoperiş, aduce şi muzica, nervoasă, sacadată, cu accente bufe. Se întipăresc, iarăşi, în mintea spectatorului preocupat nu numai să vadă, ci şi să audă, secvenţa Unionului, cea în care Ziţa, pe fondul unor tremolouri de harpă, arde de nerăbdare în aşteptarea răspunsului la biletul trimis, cît şi contrapunctarea efectuată prin utilizarea sunetului de goarnă pe imaginea judecătoriei de pace.

Avem de-a face, în toate aceste cazuri, cu o concepţie ilustrativă asupra muzicii în film. Este vorba însă de un ilustrativism în sensul bun al cuvîntului, compozitorul dînd dovadă, în episoadele ce le însoţeşte, de un simţ cinematografic ascuţit, de intuiţii sigure. Partitura lui Paul Constantinescu posedă însuşirea de a provoca, în deplină concordanţă cu imaginea, stări şi reacţii asemănătoare acesteia din urmă [8]. Calitatea de bază a excelentului comentariu muzical din *O noapte furtunoasă* constă tocmai în subordonarea lui gîndirii conducătoare a operei cinematografice. Fără să acţioneze niciodată ca dublură mecanică a imaginilor sau cuvintelor, ci, din contra, ca parte integrantă a sintezei filmice, acest substanţial coeficient de artă aderă organic la ansamblul celorlalte funcţii, îndeplinindu-şi în acelaşi timp eficient propria sa menire.

Făcînd un salt peste aproape un deceniu, ajungem la perioada în care filmul românesc începe să devină o prezenţă constantă şi susţinută. În pofida carenţelor inerente, ce

[7] Paul Constantinescu aducea în acest film experienţa dobîndită în 1935 cu opera într-un act după aceeaşi comedie a lui Ion Luca Caragiale. Prilejul cinematografic îi oferea de astă dată posibilitatea dezvoltării altor faţete ale plurivalentului său talent, concreteţea vizuală a imaginilor organizate după o anumită gîndire regizorală supunîndu-i spre meditaţie o versiune precisă asupra opus-ului caragialian.

[8] «În film muzica trebuie să realizeze sonor ceea ce maginea, jocul artiştilor şi toate celelalte arte componente realizează în felul lor; aceasta face ca ideea de bază, concentrîndu-se prin atîtea posibilităţi de exprimare, să aibă o forţă de convingere maximă. De aci, se înţelege însă de la sine că muzica trebuie să fie în concordanţă cu ritmul, dezvoltarea, expresia şi caracteristica tuturor celorlalte arte cu care se produce simultan. Muzica însă nu trebuie să le depăşească, apărînd în prim plan ca un scop în sine» (cf. Paul Constantinescu, *O ramură în plină dezvoltare: muzica de film*, în *Muzica*, 1950, nr. 1).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţineau în special de lipsa unei experienţe scenaristice, regizorale, actoricești a realizatorilor, cîteva din peliculele anilor '50 s-au remarcat prin benzi sonore inspirate. Punctul forte al acestora l-a constituit tot muzica de film semnată în cîteva din producţii de nume prestigioase: Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Ion Dumitrescu. Funcţionalitatea partiturilor lor ar putea fi definită succint prin preocuparea permanentă de a spori cu ajutorul sunetelor capacitatea expresivă a imaginii, de a contribui la crearea climatului propice perceptării sensului celor prezentate pe ecran. Din cele «1001 de soluţii» care stau la dispoziţia compozitorilor ce scriu pentru film — după cum spunea Maurice Jaubert [9] —, au fost alese doar cîteva, și nu dintre cele mai complicate, pentru că înseși problemele estetice implicate erau destul de puţin variate. De aceea au existat și suficiente clișee, care umbreau adesea intenţii lăudabile. În cele ce urmează, nu ne vom opri deci decît asupra cîtorva împliniri ale cinematografului românesc în materie de coloană sonoră, în general, și de muzică de film, în special.

Mai presus de individualităţile specifice și de modalităţile utilizate, o trăsătură comună se impune ca esenţială: inspiraţia constant folclorică, cu precădere sesizabilă în producţiile a căror acţiune se desfășoară în mediul sătesc. Astfel, în filmul *In sat la noi* deslușim încă din generic melodia optimistă și generoasă a unui cîntec de clacă ce marchează intenţiile lui Ion Dumitrescu de a sugera prin sunete o anume atmosferă. Ulterior se mai remarcă, datorită plasticităţii și varietăţii lexicului muzical, secvenţa trezirii satului, precum și cea a întîlnirii tinerilor. La rîndul său, Theodor Rogalski și-a dovedit afinităţile pentru cea de-a 7-a artă cu ocazia colaborării la filmul *Viaţa învinge* (unde, pe lîngă pasajele potrivite însoţirii unei naraţiuni citadine, se mai reţin și cîteva teme a căror sursă populară poate fi lesne detectată), ocazie unică pentru excelentul orchestrator de a reflecta asupra posibilităţilor conlucrării audio-vizuale [10].

Referitor la *Moara cu noroc* se poate afirma că, pentru a doua oară în istoria cinematografiei românești, după *O noapte furtunoasă*, aflăm o îmbinare artistică armonioasă a componentelor care concură la realizarea sintezei filmice. Regia lui Victor Iliu, imaginea lui Ovidiu Gologan și muzica lui Paul Constantinescu formează o trinitate sudată. Muzica la *Moara cu noroc* rămîne și astăzi un model de concizie a exprimării melodice prin capacitatea ei de a caracteriza, cu ajutorul sunetelor, simplu și totodată pregnant, personaje, situaţii, o întreagă atmosferă. Motivul lăutăresc, auzit pentru prima oară la mica petrecere din han, cînd Ana este poftită la joc de Lică Sămădăul, capătă un potenţial emoţional sporit, revenind ca muzică de fundal în scena seducerii. Ambianţa e întregită sonor în mod convingător, fără ca totuși compozitorul să cadă în păcatul cunoscutului tip de «musique d'ameublement». Scurtul episod liric în care apar femeia și copilul ei, finalul orchestral, respectiv pieirea Sămădăului în mijlocul flăcărilor, sau goana anterioară, desfășurată pe o bandă sonoră ce conţine, alături de muzică, sugestive zgomote prelucrate, sînt de natură a declanșa acea particulară «emoţie cinematică» despre care vorbea Călinescu [11].

Constatarea unei coincidenţe perfecte între calitatea elaborării benzii sonore și cea a imaginii, amîndouă situate la un nivel artistic ridicat în cazul filmelor *O noapte furtunoasă* și *Moara cu noroc*, aduce un argument în plus la definirea unei trăsături general valabile a muzicii de film, în sensul imposibilităţii afirmării acesteia ca factor de sine stătător. Încă o dată se demonstrează practic importanţa cooperării și subordonarea faţă de ideea de bază. Fără a-și depăși atribuţiile în contextul cinematografic, rămînînd exact ceea ce trebuia să fie, muzica din aceste două pelicule aprofundează impresiile vizuale ale spectatorilor, sporindu-le gradul de afectivitate și participare la actul artistic.

[9] Cf. Henri Colpi, *Défense et illustration de la musique dans le film*, Lyon, 1963, p. 96.

[10] «Muzica nu trebuie să fie subordonată faţă de imagine, între ea și imagine trebuie să existe o strînsă colaborare (...). În concluzie, melodia va trebui să primeze și cred că formele accesibile marelui public sînt cele mai necesare. O prea mare desfășurare simfonică covîrșește imaginea (...). Sarcina compozitorului este aceea de a ajuta prin folosirea unor mijloace simple și populare la înţelegerea imaginii, la înţelegerea ideii generale a filmului» (cf. Theodor Rogalski, *O muncă nouă și frumoasă*, în *Probleme de cinematografie*, 1951, nr. 3).

[11] George Călinescu, *Poezie și cinematograf*, în *Scrieri despre artă*, vol. II, București, 1968, p. 6

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe aceeași linie de explorare a filonului folcloric se plasează și *Ciulinii Bărăganului*. Secvența horei constituie în acest film unul din rarele cazuri de primordialitate a benzii sonore față de imagine (și evenimentul se înregistrează ca atare în sfere mai largi decît cele ale cinematografului autohton), ea fiind turnată în întregime după terminarea compoziției muzicale [12]. Peste aproape un deceniu, timp în care accentele se vor deplasa și spre alte zone de explorare a posibilităților de conlucrare dintre cele două straturi de bază, va apărea, ca o continuare tardivă, partitura alcătuită de Mircea Istrati la *Haiducii*. Imaginile haiducilor cutreierînd codrii în libertate sînt legate de un laitmotiv pătrunzător, cu inflexiuni de melopee arhaică românească, în măsură să sugereze publicului mai mult decît niște simple asociații de ordin emoțional.

O dată cu creșterea numărului lung-metrajelor, s-a remarcat, dacă nu un proporțional salt calitativ, în orice caz o diversificare de ordin tematic și o sporire a preocupărilor pe planul corelațiilor audio-vizuale. Din nou, muzica de film a reușit să se afirme drept cea mai împlinită componentă a benzii sonore. Încercările întreprinse de anumiți muzicieni români, ale căror contacte cu ecranul au fost mai susținute, de a-i defini caracteristicile [13], precum și aria de influență [14], constituie dovezi elocvente și ale interesului lor teoretic pentru acest domeniu. Cîteva fructuoase și durabile colaborări regizor-compozitor, ca cele dintre Liviu Ciulei și Theodor Grigoriu *(Erupția, Valurile Dunării, Pădurea spînzuraților)*, Gopo și Dumitru Capoianu *(Scurtă istorie, Homo sapiens, Șapte arte, S-a furat o bombă, Pași spre lună, Harap Alb* și altele*)*, Mircea Săucan și Tiberiu Olah *(Țărmul n-are sfîrșit, Meandre)* s-au dovedit interesante din punctul de vedere al sondării profunde a resurselor raporturilor dintre imagine și sunet.

În filmul *Valurile Dunării*, fără a urmări un paralelism strict, muzica găsește corespondențe ideale unei secvențe de largă respirație dramatică, aceea a «arderii Dunării», în care crescendo-uri minuțios calculate creează o ambianță de tensiune sonoră intensă. În *Codin*, urmînd indicațiile regizorului Henri Colpi, unul dintre avizații acestei materii, Theodor Grigoriu a «tradus» muzical aproape fiecare cadru. Transpunerea denotă o remarcabilă finețe, descriptivismul — deși foarte larg folosit — nefiind niciodată supărător. Vizualizarea benzii sonore se produce firesc și logic, face parte integrantă din concepția directoare a filmului; cu toate că modalitățile utilizate ar fi putut favoriza apariția pleonasmelor, simțul cinematografic sigur al compozitorului a exclus această eventualitate. Muzica știe cînd să rămînă discretă, retrăgîndu-se pe un fundal abia perceptibil, și cînd să se evidențieze. Se întipăresc cu precădere în memoria auditivă a spectatorilor, alături de cîntecul de pahar *Dunăre, Dunăre, cîntec amar*, ritmica obsedantă din secvența holerei, tulburătorul dramatism sonor al morții lui Codin sau lirismul discret al unei plimbări cu barca.

Pentru *Cînd primăvara e fierbinte*, Anatol Vieru a alcătuit o partitură în care motivele populare transfigurate se împletesc, în elaborate combinații acustice, cu felurite zgomote, precum și cu alte sunete emise nemijlocit — lăutari, clopote, tobă. Scurt-metrajele consacrate unor artiști plastici (Ciucurencu, Brîncuși) îi oferă lui Anatol Vieru prilejul de a efectua confruntări stilistice deosebite, cu viziuni artistice finite, reevaluate filmic. De exemplu, în *Brîncuși la Tg.-Jiu* a întrebuințat un registru larg de sonorități, de la cele instrumentale, oarecum abstracte, pînă la un motiv doinit cu modulații de esență folclorică, în conformitate cu înțelesul direct sau, din contra, mediat al imaginilor.

Mai aproape de ceea ce s-ar putea numi o investigație fundamentală a acusticului — coroborată cu o plasticitate inedită a imaginilor în mișcare —, se situează tripticul de

[12] Radu Paladi, *Slujind ideea filmului*, în *Film*, 1958, nr. 1—2.

[13] «Construcția muzicală aproape nu există în film, ea fiind complet subordonată construcției scenariului regizoral și montajului de peliculă de imagine pentru care e scrisă. A împăca necesitatea primară de construcție și formă în mic pe fraze muzicale sau pe reveniri necesare de motive cu cerințele absolut stricte uneori ale cronometrului, iată o parte cu totul specială din munca compozitorului de film» (cf. Dumitru Capoianu, *O artă specifică*, în *Muzica*, 1962, nr. 3).

[14] «Adevăratul compozitor trebuie să fie chiar regizorul, după cum tot el adevăratul operator și decorator al filmului. Compozitorul, operatorul, decoratorul trebuie doar să îndeplinească dorințele regizorului care posedă cheia concepției filmului» (cf. Anatol Vieru, *Sarcina principală: reliefarea ideii filmului*, în *Muzica*, 1962, nr. 3).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

animaţie al lui Gopo. Preocupaţi de elaborarea resurselor oferite de reverberaţia magnetică, trecerea prin filtru, mixaj etc., compozitorul Dumitru Capoianu și inginerul de sunet Dan Ionescu distilează, cu osebire în *Șapte arte*, sunetele și zgomotele prelucrate în studio, utilizînd multiple cuceriri ale tehnicii moderne, inclusiv electronica. Căutările lor pot fi astfel apreciate ca cele ale unor inovatori ai acestui domeniu în filmul românesc.

În *Răscoala*, transfigurarea savantă a temelor, ţesătura orchestrală permanent împrospătată de către Tiberiu Olah, căutarea de echivalenţe muzicale corespondente psihologiei personajelor constituie trăsături definitorii ale unei dramaturgii sonore care se impune fără dificultăţi. Încă din pregeneric, timbrul sumbru, ameninţător, stabilește concentrat coordonatele viitoarei naraţiuni ce va culmina într-o izbutită întrepătrundere audio-vizuală în secvenţa horei, moment de virtuozitate regizorală, operatoricească și componistică, cu valenţe profund autentice. Ritmul nebunesc, la limita audibilului, al fragmentului de joc, susţinut prin tropotul sacadat al opincilor, sunetul imaginar al ţambalului, care nu cîntă veselia oamenilor, ci prevestește izbucnirea clocotitoare a unei nemulţumiri prea îndelung mocnite, solicită spectatorilor o percepţie încordată și simultană.

Filmul *Meandre* se situează pe cu totul alte coordonate. El poate fi considerat, alături de *Duminică la ora 6*, drept o încercare concludentă de înnoire a limbajului cinematografic, de însușire a unor formule moderne ale articulaţiei audio-vizuale. Organizarea discontinuă a discursului narativ, efectuată laborios de Mircea Săucan, structurarea polifonică a semnificantelor optice, mai ales în sensul unei permanente alternări a planurilor temporale, solicitau benzii sonore supleţe și varietate. În *Meandre*, sunetul capătă funcţii multiple, în raport direct sau invers cu imaginea, eterogenitatea focarelor sonore neimpietînd asupra unităţii întregului. Alături de notele partiturii lui Tiberiu Olah, își fac simţită prezenţa, contribuind substanţial la definirea universului interior al personajelor, cîteva surse muzicale (frînturi de jazz, acordurile unei simfonii beethoveniene, laitmotivul din *Animalele* lui Rossif) integrate direct în semnificaţia concretă a imaginii. Lungile și inextricabilele tăceri, a căror succesiune e dirijată parcă de un ritm aparte, aduc la rîndul lor valenţe expresive. Impune de asemenea, în filmul realizat de Mircea Săucan, minuţiozitatea alegerii zgomotelor. În secvenţele din gară se disting reverberaţiile unei serii metalice, cărora li se adaugă ţiuitul trompetei, mișcării circulare din scena de dragoste i se suprapune un fond sonor în care zgomote prelucrate complex se întretaie cu un clinchet difuz de clopoţei și așa mai departe.

Prin *Duminică la ora 6* înregistrăm una din peliculele care va ocupa fără îndoială un loc de frunte într-o viitoare istorie a cinematografului din ţara noastră. O analiză amănunţită a structurii audio-vizuale a acestui film ar desluși sensurile plurivalente — mai greu de sesizat într-o vizionare obișnuită — ale materialului sonor, interacţiunile de esenţă modernă ale celor două straturi de bază. În ceea ce ne privește, vom puncta doar cîteva momente dintre cele mai realizate.

În *Duminică la ora 6*, integrarea benzii sonore în stilul regizoral apare ca organică, un echilibru deplin manifestîndu-se în toate corelaţiile adoptate. Între componentele auditive ale filmului nu există disjuncţii; ele se întrepătrund armonios, servindu-se reciproc și laolaltă slujind întregul. Spre exemplu, într-una din secvenţele de început (cea a închisorii), se percep, mixate ingenios, elementele de bază ale acusticului cinematografic: în prim plan auzim dialoguri parţial distincte, asociate cu zumzetul specific al mulţimii, în timp ce cîteva măsuri pianistice din studiul *Vînătoarea*, de Liszt, formează un vag fundal muzical. Încercarea se plasează pe traiectoria celor mai actuale căutări, al căror ţel final constă tocmai în «stabilirea unei piste sonore, coerente organic, în care dialecticile sunet-imagine vor fi strîns asociate cu altele, care leagă între ele ceea ce s-ar putea numi cele trei tipuri esenţiale ale sunetului cinematografic (zgomote, muzică, cuvinte)» [15].

Compozitorul Radu Căplescu și inginerul de sunet Ben Bernfeld au înţeles perfect intenţiile regizorului Lucian Pintilie, primul străduindu-se ca fiecărei secvenţe sonorizate să-i alăture nu un simplu echivalent auditiv al imaginii, ci un mijloc, «disocierea convenţională

[15] Noël Burch, *loc. cit.*, p. 51.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a muzicii de imagine, (. . .) înzestrat a atinge optim funcţionalitatea» [16]. Dar meritul autorului muzicii nu constă în descoperirea teoretică a acestui procedeu de bază, vechi, de fapt — cu diferite amendamente aduse în mod firesc de-a lungul anilor —, cît şi asincronismul pudovkinian, ci în utilizarea sa practică în film. Observăm că sînt folosite de predilecţie sunetele cu un pronunţat caracter penetrant: acordurile disonante şi notele disparate ale unei serii melodice cîntate la pian [17] sau exerciţiile chinuitoare ale flautului din casa părintească a Ancăi, devenite prin reluare argument sonor al unei stări de spirit apăsătoare.

Există, de asemenea, deosebiri în tratarea muzicală a episoadelor aparent «neutre» (accepţia nu le acoperă decît parţial conţinutul) şi a celorlalte, din categoria cărora se evidenţiază, prin atenţia acordată, flash-back-urile (cele prezentate în mod evident ca atare). În unele din exemplele primului grup, respectiv balul, casa Ancăi, zbenguiala tinerilor «café au lait», muzica în film constituie un exemplu a ceea ce Siegfried Kracauer numea «parte din mediul înconjurător sau interludiu» [18]. În altele (plimbarea pe maidan, jocul de tenis, greva sau alarma) s-a operat o selecţie şi o prelucrare artistică a zgomotelor, în majoritate corespunzătoare mediului ambiant.

Pe de altă parte, organizarea apariţiei imaginilor balcoanelor şi liftului, devenite obsesive pentru erou, e calculată astfel încît publicul să fie pregătit psihologic cu ajutorul conexiunilor audio-vizuale pentru perceperea punctului culminant al filmului, concentrat în secvenţa morţii Ancăi. Pînă atunci, nouă flash-uri aduseseră în faţa ochilor spectatorilor, de fiecare dată altfel, imagini ale liftului, scării, subsolului. A zecea oară, liftul apare ca ultim moment — de data aceasta pe deplin edificator — al unei suite de cadre montate într-un ritm neobişnuit de alert. Conlucrarea atinge aci nivelul cel mai ridicat, prin utilizarea sintetică a aproape tuturor modalităţilor folosite anterior [19]. Se mai remarcă de asemenea, ca o noutate, introducerea ingenioasă a tăcerii, o tăcere totală, absolută, asociată mai întîi unor prim planuri (o pată de apă care creşte, faţa Ancăi, o pasăre, o roată), iar apoi ca o intervenţie bruscă, precisă, ce sparge parcă zgomotul infernal al scripetelui. Efectul obţinut e deosebit de pregnant şi vine în continuarea logică auditivă a atmosferei create prin laitmotivele vizuale precedente.

★

Consideraţiile de mai sus nu ating decît o mică parte a aspectelor legate de interacţiunile audio-vizuale; exemplele alese au ilustrat cu precădere conexiunile existente între imagine, muzică şi zgomote. Raporturile dintre text şi imagine în filmul românesc, care necesită, datorită multiplelor probleme ce le ridică, analize detaliate şi de sine stătătoare, nu au fost discutate aci. De asemenea, nu au format obiectul discuţiei nici nenumăratele carenţe manifestate de pelicule pe planul strict al conlucrărilor vizate, deoarece scopul

[16] Radu Căplescu, *Criterii*, în *Cinema*, 1966, nr. 12. Acest procedeu, foarte apreciat de compozitor, a însoţit mai ales episoadele ce ţineau de acţiunea ilegală a celor doi tineri, fără a deveni însă niciodată abuziv. Chiar atunci cînd natura imaginii ar fi permis o reluare, aceasta a fost evitată, pentru a nu strica prin repetare armonia şi echilibrul întregului. De pildă, secvenţa primei întîlniri pe stradă după balul de cartier sau cea a plimbării pe şinele trenului se puteau trata prin utilizarea aceleiaşi modalităţi, dar, probabil, datorită pericolului creării unei obişnuinţe, s-a preferat o bandă sonoră ce conţinea numai dialog şi zgomote de ambianţă.

[17] Notele pianului se individualizează în organizarea materialului sonor al filmului. Instrumentul constituie primul contact nonvizual al spectatorului, cîteva disonanţe, albe parcă, auzindu-se încă din generic. Pianul sună în ultimele cadre ale peliculei şi încă puţin, după ce pe ecran a apărut cuvîntul «sfîrşit», marcînd astfel cea mai caracteristică prezenţă acustică. Interacţiunile, în care baza stratului sonor este compusă din sunetele pianului, capătă o particularitate proprie, specifică, indiferent de compoziţia sferei vizuale. Aceasta nu înseamnă că legăturile nu sînt riguros antecalculate, după criterii artistice ferme, ci amănuntul ţine în special de caracterul şi proprietăţile muzicii inseşi, de stările afective pe care poate să le declanşeze.

[18] Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, Oxford, 1960, p. 149.

[19] «Venind vorba de flash-back-uri (care, în treacăt zis, au indignat atîta pe spectatorul confuz), menţionez că banda sonoră le-a întovărăşit variat, ocolind corespondentul obstinaţiei vizuale şi punînd în evidenţă rolul structural de articulaţie a naraţiunii (deliberat discontinuă). Pe flash-uri au apărut cînd zgomote autentice (de serviciu), cînd muzică de orchestră, cînd muzică solistică» (cf. Radu Căplescu, *loc. cit.*, p. 23).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acestor rînduri a constat tocmai în a evidenţia experienţele izbutite, fie chiar şi parţial, şi nu de a sublinia încă o dată lipsuri, din păcate reale, vizibile şi cunoscute.

Fără îndoială, nici unul din filmele amintite nu este o capodoperă. Cu rare excepţii (*O noapte furtunoasă*, *Duminică la ora 6*), eventuale exegeze ar dezvălui chiar lacune estetice greu de elucidat. Dar tot atît de adevărat este faptul că, diferite ca valoare intrinsecă, fiecare dintre pelicule şi-a adus contribuţia sa la un anumit capitol al istoriei cinematografului românesc.

Benzile sonore ale unora din filmele menţionate (cărora li s-ar mai putea adăuga şi altele) pledează extrem de convingător în favoarea profesionalismului de ţinută. Cinematografiei noastre îi stau la dispoziţie buni compozitori de muzică de film, cărora li se alătură cîţiva pricepuţi ingineri de sunet. Împreună cu operatorii, ei formează grupul cel mai specializat al creatorilor filmului românesc, demonstrînd practic şi convingător că, pentru situaţia de relativă stagnare în care acesta se zbate încă, nu pot fi consideraţi drept principalii răspunzători. Constatarea atrage o dată în plus atenţia asupra specificităţii celei de-a 7-a arte, în sensul imposibilităţii coloanei sonore de a-şi afirma independenţa; aceasta nu a dovedit niciodată pînă acum capacitatea de a salva imagini anoste. De aceea, numai eforturile conjugate, călăuzite de idei creatoare pasionate şi efectuate la un înalt grad de cunoaştere a tainelor meseriei de cineast, efervescenţa artistică reală, cu adevărat stimulatoare, pot aspira să producă un salt calitativ fără proprietăţi eminamente individuale. Ceea ce nu diminuează însă meritele importante ale peliculelor citate, care au pregătit, într-un fel sau altul, viitoarele producţii, destinate să se constituie firesc şi ascendent într-o etapă nouă, evoluată din punct de vedere artistic, şi să determine mult aşteptatul reviriment al cinematografului din ţara noastră.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROBLEMELE ÎNTOCMIRII FILMOGRAFIEI NAȚIONALE PRIVITE PRIN PRISMA TEORIEI BIBLIOGRAFICE

de DORIN MATEIU

Strădaniile și căutările destinate să contureze elementele unei istoriografii cinematografice românești nu pot să nu cuprindă și preocupările legate de metodologia cercetărilor. Considerînd că o parte importantă a acestor cercetări este întocmirea filmografiei naționale — *primă etapă* și în același timp *rezultat final-sintetic* al istoriei filmului românesc privită în ansamblul ei —, vrem să ne ocupăm aici în mod special de criteriile, metodologia și sarcinile întocmirii filmografiei naționale. Fără pretenția de a enunța principii sau de a stabili reguli, această încercare de sistematizare vrea să pună în discuție unele *posibilități* viitoare ale cercetărilor noastre, pornind de la metodica, principiile și structura unei alte discipline auxiliare, conturată cu mult timp înainte de filmografie, dar avînd înrudiri cu aceasta: *bibliografia*.

Trebuie să constatăm de la început că atît cărțile de specialitate cît și enciclopediile — generale sau speciale — atît de darnice în definirea *filmologiei* sînt foarte rezervate în ce privește noțiunea de *filmografie* și evită pe cît posibil să-i dea o definiție, să-i precizeze caracterul, domeniul de cercetare, aria de cuprindere sau metodele de lucru. În enciclopediile și lucrările de specialitate cercetate n-am reușit să găsim decît cîteva definiții ale *filmografiei* (termenul *filmografie națională* nefigurînd în nici una dintre ele) și chiar aceste puține definiții sînt insuficiente din punct de vedere al conținutului și precizărilor. Formulări ca: «Listă, sistematică sau nu, a filmelor anumitor regizori, autori sau case producătoare de filme» [1], sau «Catalog de filme realizate de către un regizor, un producător, sau interpretate de un actor» [2], fără a fi greșite, nu sînt nici pe departe suficient de complete. Mai cuprinzătoare — fără a intra însă sub nici o formă în amănunte speciale — pare descrierea din *Enciclopedia dello Spettacolo* [3], care consideră filmografia drept: «lista filmelor din activul unui cineast sau a filmelor aparținînd într-o formă oarecare unei categorii determinate. . . », și care, în continuare, subliniază într-un fel legătura filmografiei cu bibliografia și menționează că filmografia este o operă de sistematizare, de critică și de erudiție.

Înrudirea dintre filmografie și bibliografie este subliniată de Georges Sadoul, într-o subtilă comparație dintre carte și film: «Cinematograful este diferit de celelalte spectacole deoarece suportul său material, înregistrarea pe peliculă a imaginilor și sunetelor, posedă un dublu caracter: ubicuitatea și perenitatea (. . .). *Ca și cartea* el este scos în numeroase exemplare și poate fi prezentat simultan în mai multe mii de săli, în întreaga lume (. . .). *La fel cum nu toate lucrările imprimate aparțin literaturii, și filmele sînt departe de a apar-*

[1] *Dizionario enciclopedico italiano*, vol. IV, Roma, 1956, p. 702.

[2] *Grand Larousse Encyclopédique*, vol. V, Paris, 1962, p. 10.

[3] *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. V, Roma, 1958, p. 318.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ţine toate artei» [4]. Dar dacă, pe de o parte, *cartea este obiectul bibliografiei*, pe de altă parte, *filmul este obiectul filmografiei*. De aceea, în alt loc, acelaşi autor menţionează că: «Pentru a utiliza mai bine filmele ca surse istorice ar fi de dorit să se realizeze filmografii (asemenea modelului furnizat de bibliografii), care să dea date asupra filmelor naţionale sau străine editate (realizate — *n.n.*) în fiecare ţară. . .» [5].

Probabil de la aceleaşi percepte au pornit şi realizatorii micii enciclopedii cinematografice maghiare atunci cînd dau poate cea mai completă prezentare a filmografiei întîlnită pînă acum de noi, caracterizînd-o drept: «. . . ştiinţa culegerii şi ordonării de date asupra artei filmului. *Filmograful* este cercetătorul cinematografic, istorician al filmului, care adună în mod organizat datele privind activitatea unor cineaşti sau privind producţia anuală de filme a anumitor ţări, prelucrează aceste date şi le publică. *Asemenea bibliografiei* şi aceasta (filmografia — *n.n.*) este o ştiinţă auxiliară menită să sprijine activitatea estetic ienilor şi istoricilor filmului în vederea stabilirii unor concluzii . . .» [6].

Apropierea filmografiei de bibliografie, mai ales din punctul de vedere al metodelor de cercetare şi de lucru, este deci îndeajuns de recunoscută printre specialişti pentru a ne putea permite să apelăm la teoria bibliografică în vederea descoperirii unor noi jaloane teoretico-metodice pentru filmografia noastră.

Spre deosebire de filmografie, bibliografia se bucură de o bogată — poate uneori prea bogată — literatură teoretică. Din noianul de asemenea lucrări privind bibliografia am ales, pentru a ne referi *în principal* la ele, doar două lucrări de prestigiu, un manual [7] şi o lucrare de amplă informaţie publicată de UNESCO [8]. Sînd sinteze care pot servi pe deplin nevoilor şi intenţiilor noastre.

În cartea sa, Louise-Noëlle Malclés defineşte bibliografia ca fiind «. . . acea ramură a bibliologiei sau ştiinţei cărţii, care constă în a cerceta (căuta — *n.n.*) textele imprimate sau multiplicate pentru a le semnala, pentru a le descrie şi a le clasa cu scopul de a constitui instrumente de lucru şi de a organiza servicii proprii să uşureze munca intelectuală». Prin comparaţie, putem constata că *filmografia, parte constitutivă a filmologiei* în sensul, larg acceptat, de ştiinţă a filmului, are aproape exact aceleaşi caracteristici, adică de *a descoperi şi cerceta* documentele cinematografice de orice categorie ar fi ele, de *a semnala*, adică a stabili riguros identitatea acestor documente cinematografice, de *a descrie* aceste documente cinematografice conform unor reguli bine precizate, căutînd să furnizeze cît mai multe date exacte, şi de *a sistematiza documentele cinematografice* într-o ordine riguroasă, pentru a constitui instrumente de lucru utile şi pentru a organiza servicii proprii să faciliteze munca intelectuală, în speţă cercetarea filmologică, privind fie aspectul istoric, fie cel estetic al operei cinematografice date.

În continuarea celor precizate pînă aici ni se pare foarte util să subliniem totala valabilitate pentru filmografie a unor constatări făcute de István Csüry într-un amplu şi aprofundat studiu, în care, referindu-se la funcţiile bibliografiei, precizează în concluzii că: «Funcţiile bibliografiei sînt: a) Păstrarea, transmiterea către posteritate. b) Utilizarea, slujirea desfăşurării eficienţei sociale. Această funcţie, privită din punctul de vedere al informaţiei, înseamnă răspîndire, propagare, valorificare, realizarea accesibilităţii, în timp ce privită din punctul de vedere al societăţii înseamnă îndrumare, sprijinirea selecţiei, facilitarea regăsirii. c) Reflectare. . . » [9]. Credem că, aplicînd aceeaşi metodă a paralelismului, aceste constatări vin să completeze în bună măsură imaginea pe care ne-o putem face despre filmografie, privită prin obiectivul teoriei bibliografice.

Mergînd mai departe pe linia aceluiaşi paralelism, putem constata că, asemeni bibliografiei, *filmografia* poate fi *universală*, *internaţională* sau *naţională* (dacă o privim în per-

[4] Georges Sadoul, *Le Cinéma*, în volumul *Histoire des spectacles, Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, 1965, p. 1620.

[5] Georges Sadoul, *Photographie et cinématographie*, în volumul *L'Histoire et ses méthodes, Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, 1961, p. 1409.

[6] *Film kislexikon*, Budapest, 1964, p. 238.

[7] Louise-Noëlle Malclés, *Manuel de bibliographie*, Paris, 1963.

[8] Knud Larsen, *Les Services bibliographiques nationaux. Création et fonctionnement*, Paris, 1955.

[9] Csüry István, *A bibliográfia helye és szerepe az ismeretközlés rendszerében. (Kisérlet a fogalom meghatározására)*, în *Könyv és könyvtár*, VI, Debrecen, 1967, p. 5—85.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spectiva teritoriului), *curentă* (deci contemporană) sau *retrospectivă* (privită prin prisma timpului), *individuală* sau *colectivă* (dacă o privim din punctul de vedere al realizatorului filmelor) și așa mai departe, într-o concordanță de aproape sută la sută cu genurile bibliografiei, speciile particulare putîndu-se îmbina multiplu între ele.

Un inventar al producției cinematografice românești din perioada anterioară naționalizării cinematografiei se va constitui în *filmografia națională retrospectivă*, *filmografia națională curentă* urmînd să îmbrățișeze fenomenul cinematografic contemporan, care începe la noi o dată cu naționalizarea industriei cinematografice — concret, cu filmul *Răsună valea* —, ambele etape filmografice reflectînd epoci total deosebite din istoria politică, economică și culturală a României. Natural, din punct de vedere al periodizării, *filmografia națională retrospectivă* ar urma să se împartă și ea în două perioade: cea a filmului mut și cea a filmului sonor.

Să cercetăm însă cîteva caracteristici a ceea ce am dori să numim filmografia națională retrospectivă, privindu-le tot din perspectiva teoriei bibliografice. În lucrarea citată a lui Knud Larsen se precizează că «. . . bibliografia națională retrospectivă este importantă din diferite puncte de vedere. Ea dă o privire istorică asupra realizărilor culturale și științifice ale unei națiuni și permite să se compare gradul de civilizație al unei țări cu cel al unei alte țări. Totuși, *rolul său esențial constă în a furniza documentația necesară istoricilor, erudiților, savanților*». În același timp, încercînd să dea o definiție noțiunii de bibliografie națională în general, Louise-Noëlle Malclés constată că «. . . nu se poate propune decît o definiție destul de vagă, punînd accentul asupra a trei criterii fundamentale: *țara de origine*, *limba* și *natura* documentelor ce pot fi găsite în ele». Și, mai departe, «bibliografiile naționale cu caracter general semnalează documentele tipărite pe teritoriul *unei națiuni — indiferent de limbă*, sau *într-o singură limbă în orice țară ar fi fost tipărite*; unii specialiști, însă, adaugă la documentele tipărite în țară sau în limbile țării *și lucrările publicate în țări străine și în limbi străine sau naționale, dar care interesează țara respectivă dintr-un punct de vedere oarecare*: subiectul, sau naționalitatea autorilor, a editorilor textelor, a traducătorilor, a ilustratorilor etc.».

Vom aminti pe scurt, în scop informativ, situația existentă din acest punct de vedere în cîteva țări. Franța, de exemplu, dispune de două bibliografii naționale curente: una care cuprinde documentele franceze și străine (imprimate în Franța), primite de Biblioteca Națională prin așa-numitul depozit legal, iar — pe de altă parte — alta care cuprinde nu numai cărțile franceze imprimate în Franța, ci și cele editate în limba franceză în Belgia, Elveția, Canada și alte țări. În bibliografia națională germană sînt cuprinse publicațiile tipărite în limba germană în întreaga lume, după cum bibliografia națională a S.U.A. semnalează toate cărți de limbă engleză, indiferent de țara în care au apărut. În același timp, în Belgia, Elveția și alte țări, bibliografiile naționale pun în evidență, pe lîngă cărțile editate în țară, și cărțile ce se referă la țara respectivă, precum și cărțile publicate în străinătate de persoane originare din această țară. Iată că, în ceea ce privește alcătuirea bibliografiilor naționale, punctele de vedere diferă de la țară la țară, lucru care creează — în special pentru statisticienii fenomenului cultural — greutăți și situații echivoce.

Deosebirile ce se constată între diferitele mari bibliografii naționale privind aria de cuprindere — din punct de vedere al teritoriului, limbii și naturii documentelor — nu permit deci stabilirea, în această privință, a unor reguli definitorii general valabile pentru bibliografii.

Cu toate acestea, constatările autoarei citate pot fi valabile și în cazul nostru, cu condiția ca aplicarea principiilor generale enunțate de ea să se facă în funcție de condițiile istorice specific locale. În acest sens vom cita părerea unui specialist român, care, prezentînd principiile ce stau la baza alcătuirii bibliografiei naționale retrospective românești, subliniază că: «Spre deosebire de bibliografia curentă, care ne informează asupra producției tipografice în curs, bibliografia retrospectivă se ocupă de descrierea publicațiilor din trecut. Bineînțeles, între cele două ramuri există o strînsă legătură, bibliografia curentă devenind cu timpul un material de surse bibliografice de primă importanță pentru acei ce se ocupă astăzi de bibliografia retrospectivă. Oricît ar părea de evident, termenul de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

bibliografie națională trebuie și el precizat, cu atît mai mult cu cît prin aceasta ajungem și la delimitări în legătură cu principiile lucrării noastre. Prin bibliografia națională română se înțelege descrierea publicațiilor apărute în limba română, atît originale, cît și traduceri, fie pe teritoriul patriei noastre, fie în afara granițelor. La această primă delimitare, trebuie să adăugăm că bibliografia națională cuprinde, în mod normal, și lucrările în alte limbi ale autorilor români, precum și cele ce au apărut pe teritoriul patriei noastre, indiferent de limba în care sînt scrise. Nu intră în sfera acestor preocupări publicațiile privitoare la țara noastră, scrise de autori de alte naționalități, publicații care formează un alt capitol de bibliografie retrospectivă» [10].

Pornind, prin asociere, de la diversele considerente prezentate mai sus și de la *practica* alcătuirii bibliografiilor naționale în diferite țări, și aplicîndu-le la specificul istoric al țării noastre, la apariția și dezvoltarea fenomenului cinematografic în România și la specificul materialului documentar ce ne preocupă, ne permitem să prezentăm în cele ce urmează și cîteva idei cu privire la structura și criteriile de întocmire a filmografiei noastre naționale [11].

Se pune în primul rînd problema aplicării aceluiași paralelism cu principiile de alcătuire a bibliografiilor naționale pentru *denumirea* filmografiei, pentru stabilirea titlului ei. Considerînd-o ca un *gen* al unei anumite *categorii* specifice din domeniul *evidenței produselor intelectual-artistice — mijloc de informare* asupra acestor produse —, și avînd în vedere *aria de cuprindere* pe care va trebui s-o acopere filmografia și *modalitățile de cuprindere* a producțiilor cinematografice, credem că termenul de *filmografie națională* este cel mai cuprinzător și potrivit.

Părerile expuse aici cu privire la *structura*, *aria de cuprindere* a filmografiei, precum și la *modalitățile* de cuprindere a producțiilor cinematografice în filmografie, vor încerca — dincolo de sugerarea unor idei privind periodizarea și organizarea materialului — să justifice în bună parte și propunerea noastră privind titlul filmografiei.

În ceea ce privește *structura*, filmografia națională ar putea fi — credem — împărțită astfel:

I. Filmografia națională retrospectivă, cuprinzînd: 1. Filmul mut. 2. Filmul sonor pînă în 1948.
II. Filmografia națională contemporană. 1948—1970.
III. Filmografia națională curentă (cu apariție anuală).
IV. Anexe: 1. Filme realizate de cineaști români, sau cu participarea lor, în străinătate. 2. Filmele realizate în Transilvania pînă în 1918. 3. Documente cinematografice străine privind România.
V. Indici: a) Indice alfabetic al titlurilor de filme. b) Indice alfabetic al numelor de cineaști.

Dacă realizarea filmografiei naționale retrospective și a celei contemporane, cu toate anexele și indicii propuși, ar intra deopotrivă în sarcina Arhivei naționale de filme și a Institutului de istoria artei al Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România, alcătuirea și editarea în fiecare an a filmografiei naționale curente, ca o permanentă completare a primelor două și continuă evidență a creației cinematografice românești ar reveni în întregime Arhivei naționale de filme, ca instituție păstrătoare și valorificatoare în timp a patrimoniului nostru cinematografic.

Se pune, însă, întrebarea ce filme urmează a fi cuprinse în filmografia noastră națională? Credem că, fiind vorba de *filmografia națională* ca mijloc de înregistrare, sistematizare și reliefare a unui aspect al producției intelectual-spirituale românești, pe de o parte, iar pe de alta a unor produse aparținînd unei industrii artistice naționale (fie-ne

[10] Dan Bugeanu, *Cîteva probleme actuale ale bibliografiei naționale retrospective*, în *Revista bibliotecilor*, 1965, nr. 2, p. 82.

[11] A se vedea în acest sens și discuțiile desfășurate la Sesiunea de comunicări științifice cu tema *Istoria filmului românesc mut* (București, 6—7 decembrie 1968), organizată de Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România și Arhiva națională de filme, publicate în *Caiet de documentare cinematografică*, 1969, nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

permis să folosim acest termen plastic, chiar dacă pare ciudat), ea urmează să cuprindă, mai întîi, *filmele de orice gen, realizate de cineaşti din România cu actori şi tehnicieni care trăiau la acea dată în ţară, reflectînd viaţa, preocupările şi istoria poporului nostru, pornind de la scenarii sau izvoare literare autohtone.* Considerăm că este absolut necesară prezenţa totală sau parţială a acestor caracteristici la filmele cuprinse în filmografia naţională, pentru a putea furniza *istoriei filmului românesc în special* şi *istoriei fenomenului cinematografic în România*, în general, un material documentar precis şi caracterizat de obiectivitatea istorică.

Oglindind filmele realizate de creatorii români, în ţară, înregistrînd realizările industriei cinematografice româneşti, nu credem că este cazul ca filmografia naţională propriu-zisă să cuprindă filmele realizate de cineaşti români pentru firme străine, în alte ţări. În introducerea la filmografia cuprinsă de Georges Sadoul în volumul consacrat filmului francez, autorul menţionează că: «. . . Pentru cineaştii care au lucrat şi în străinătate, ne-am limitat la indicaţii sumare privind această parte a carierei lor, filmele lor aparţinînd istoriei unei alte ţări . . .» [12]. Într-adevăr, aceste filme, deşi fac parte din «filmografia personală» a diferiţilor cineaşti, nu fac parte integrantă din «filmografia naţională» propriu-zisă. Ele vor trebui însă cuprinse în mod categoric în *anexa 1* a filmografiei naţionale, cu date cît mai complete posibil, tocmai pentru ca aceasta să poată deveni astfel o oglindă fidelă şi completă a eforturilor artistice desfăşurate de cineaştii români de-a lungul anilor, în ţară şi peste hotare.

Nu aceeaşi este însă situaţia unor filme realizate de regizori români, cu actori români şi pe baza unor scenarii autohtone, în studiouri străine, constrînşi fiind la aceasta de condiţiile tehnice precare din ţară, sau a unor variante româneşti ale unor filme străine realizate de asemenea de regizori români cu actori din ţară. Filme ca *Povara*, *Chemarea dragostei* sau *Trenul fantomă*, de exemplu, vor trebui în mod natural cuprinse în filmografia naţională.

O problemă cu totul specială o prezintă filmele realizate în Transilvania pînă la unirea ei cu România, adică pînă în 1918, de cineaşti reputaţi, cum este de exemplu Eugen Janovics. Credem că plasarea acestor creaţii în filmografia naţională, avînd în vedere condiţiile social-istorice în care au fost realizate cît şi izvoarele literare de la care au pornit, necesită o discuţie nuanţată, fără a le rupe însă nici o clipă din contextul evolutiv al fenomenului cultural artistic de pe teritoriul ţării noastre.

Spunem acest lucru tocmai cunoscînd, pe deplin, importanţa acestor filme pentru istoria îndelungatului proces de osmoză spirituală între poporul român şi naţionalităţile conlocuitoare şi în special pentru istoricul *fenomenului cinematografic* în România. Iată de ce propunem fie crearea unei anexe speciale (anexa 2) la filmografia naţională în care aceste filme să fie încadrate, fie eventual încadrarea lor în propusa anexă 3 din schema prezentată mai sus, deoarece, aşa cum vom vedea mai departe, ele corespund aproape întru totul criteriilor de selectare privind filmele ce ar urma să fie cuprinse în această anexă.

Nu la fel stau lucrurile în ce priveşte filmele realizate în special de cineaştii clujeni, după unirea Transilvaniei cu România. Filme ca *Mărgăritare în noroi*, *Din grozăviile lumii*, *Cele două orfeline*, *Bărbosul*, *Revista modei*, realizate de Eugen Janovics şi de alţii după 1918 (a se vedea filmografia lui Vitéz Tibor anexată lucrării acestui autor asupra istoriei filmului maghiar din Transilvania, lucrare păstrată în manuscris la Institutul de ştiinţa filmului [Filmtudományi Intézet] din Budapesta), îşi au locul lor meritat în eforturile comune depuse de iubitorii filmului din România pentru conturarea şi concretizarea unei industrii cinematografice şi, deci, îşi au locul şi în filmografia noastră naţională retrospectivă.

Necesitatea inserării, într-o formă sau alta, a filmelor realizate în Transilvania înainte de 1918 în filmografia noastră naţională a fost de altfel constatată şi stabilită definitiv

[12] Georges Sadoul, *Le cinéma français (1890—1962)*, Paris, 1962, p. 147.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și la sesiunea științifică menționată mai sus (nota 11). Rămîne doar ca realizatorii filmografiei să stabilească modalitatea definitivă de cuprindere a acestor producții cinematografice într-un capitol sau altul al ei.

Cea mai potrivită ordine de prezentare a filmelor credem că ar fi cea cronologică. În general datarea filmelor, așa cum face și Georges Sadoul în lucrarea citată (nota 12), va trebui făcută după data primei prezentări a filmului pentru publicul plătitor, la fel cum în istoriile literare datarea cărților se face după apariția acestora în librării, la dispoziția cititorilor. Dar, în același timp, precizarea celorlalte date calendaristice privind scrierea scenariului, începerea turnării, data ultimului tur de manivelă, premierele în cerc restrîns, prezintă o importanță deosebită și trebuie menționate de asemenea.

Descrierea fiecărui film ar fi necesar să cuprindă maximum posibil de date privind realizarea filmului și realizatorii săi, utile atît din punct de vedere al informației istorice cît și din punct de vedere al identificării. În același timp, ca oglindă fidelă nu numai a realizărilor finite, ci și a eforturilor, a strădaniilor, a încercărilor făcute pentru realizarea acelui tezaur de cultură pe care îl reprezintă filmul românesc în evoluția sa istorică, *filmografia retrospectivă* va trebui să cuprindă în egală măsură atît filmele realizate cît și proiectele de film, scenariile nerealizate, încercările nereușite, eforturile nefinalizate, neconcretizate pe pelicula prezentată publicului larg. Natural, acest lucru prezintă importanță *numai* pentru perioada cuprinsă în *filmografia retrospectivă*. Din aceleași motive propunem ca în filmografia noastră să se realizeze o îmbinare între datele filmografice și cele bibliografice, în sensul ca la descrierea filmografică a fiecărui film menționat, fie el realizat sau nerealizat, să se adauge și o rubrică bibliografică, în care să se dea (cît mai complet posibil) enumerarea scrierilor ce se referă la acel film. În acest fel, filmografia noastră națională va furniza date cît se poate de complete privind evoluția filmului românesc, date ce ar putea servi la identificarea unor pelicule ce vor fi eventual descoperite ulterior. Această completare bibliografică este de altfel necesară pentru *toate filmele* cuprinse în ansamblul filmografiei și nu numai pentru cele cuprinse în filmografia retrospectivă.

Considerentele pentru care preconizăm prima anexă a filmografiei le-am expus pe scurt mai sus, vorbind despre filmele realizate de cineaștii români în străinătate. Cît privește cea de-a treia anexă, o considerăm deosebit de importantă, ea urmînd să cuprindă documente cinematografice privind România, de orice categorie ar fi ele. Înțelegem prin aceasta atît filme artistice, cît și filme documentare sau fragmente de jurnale cinematografice care înfățișează într-un fel sau altul mediul istoric, geografic, etnografic sau spiritual al poporului român.

Tocmai aceasta este cauza care ne-a determinat să punem și ipoteza unei eventuale cuprinderi, în această anexă, a filmelor realizate în Transilvania între 1908 și 1918 — cu renunțarea la anexa 2 —, ele fiind de fapt interesante documente privitoare la o anumită perioadă istorică, la o anumită conjunctură socială determinată, ce exprimă puncte de vedere și concretizează pe peliculă un anumit mediu geografic, etnografic și spiritual. În aceeași categorie și din aceleași considerente, credem că ar trebui să fie menționate aici, de asemenea, filme artistice cum este, de exemplu, destul de recentul, dar puțin autenticul, *Al 25-lea ceas* al lui Henry Verneuil, eventuale fragmente de filme artistice filmate în România (dacă există), sau orice alte producții cinematografice care privesc țara noastră din orice punct de vedere, dar care nu pot fi cuprinse în filmografia noastră națională propriu-zisă.

Indicele alfabetic al titlurilor de filme urmează să fie un auxiliar important al filmografiei naționale, cuprinzînd, în ordine alfabetică, titlurile înregistrate în cele trei capitole ale filmografiei propriu-zise, precum și în anexe (în cazul acestora, atît titlul original, cît și traducerea sa în românește), și trimiterea la numărul de ordine al mențiunii din filmografie unde, cum spuneam mai sus, filmele ar fi recomandabil să fie ordonate cronologic.

Un indice alfabetic al cineaștilor ar urma să cuprindă, de asemenea, numele tuturor celor ce au contribuit într-un fel la realizarea filmelor cuprinse în filmografia națională propriu-zisă și al cineaștilor ce figurează pe genericul filmelor din anexele 1 și 2, împreună

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu cîteva (sumare) date biografice și trimiterea la numărul de ordine al filmelor pe genericul cărora figurează.

Acești doi indici ar reprezenta, credem, valoroase anexe ale filmografiei naționale, permițîndu-i cercetătorului o multilaterală orientare în istoria filmului românesc, atît din punct de vedere al preocupărilor și creației fiecărui cineast în parte, cît și din punctul de vedere al regăsirii filmelor (și deci al informațiilor asupra acestora) în sistemul filmografiei.

Cît privește modul de ordonare a filmelor în lucrare, așa cum am mai subliniat, credem că trebuie să fie — în fiecare mare capitol — cel cronologic, pe ani, acesta fiind cel mai potrivit pentru a releva evoluția din punct de vedere istoric a artei cinematografice la noi, filmele urmînd să fie grupate pe genuri, după o schemă simplă, dar necesară:

1. Filme de ficțiune. a) Filme artistice (filme jucate).
   b) Filme de animație.
2. Filme documentare.
3. Jurnale cinematografice.
4. Alte categorii (filme reclamă etc.).
5. Filme de amatori — mai mult încercări —, dacă există (deosebit de importante, credem, în special pentru perioada cuprinsă de filmografia retrospectivă, cu toate că este extrem de greu a trasa o limită, în această perioadă, între filmul profesionist și cel de amatori).

O asemenea organizare a materialului filmic, în mod *cronologic și pe genuri*, va permite filmografiei noastre naționale să răspundă oricînd cu ușurință la o întrebare frecventă: «Ce filme dintr-un anumit gen au fost realizate la noi în țară, într-o anumită perioadă de timp, și de cine?»

Dar multitudinea întrebărilor adresate filmografiei naționale românești, și prin aceasta realizatorilor ei, de către cercetătorii filmului nu se oprește aici. Ele vor fi numeroase și nu întotdeauna dinainte prevăzute. Considerăm însă că, elaborată cu competență și simț al răspunderii și judicios organizată, ea va putea să răspundă oricînd, cu precizie, oricăror întrebări, reușind să devină un valoros auxiliar al istoriei mișcării cinematografice în România, ca parte integrantă a istoriei culturii românești.

Fără îndoială că aceste rînduri n-au izbutit să aducă în discuție decît o parte din problemele de metodologie pe care le ridică elaborarea unei lucrări de asemenea amploare. Rămîn pentru rezolvare ulterioară multe probleme, cum ar fi locul filmelor de televiziune în filmografia națională și în istoria filmului nostru, sau regimul ce urmează să fie acordat filmelor cu caracter strict științific, elaborate de unele centre documentare departamentale, și altele, probleme ce trebuie dezbătute cu atenție și competență pentru a se putea realiza o lucrare cu maxime valori informaționale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRUPA LUI MILLO LA BRAŞOV ŞI SIBIU (1870) ECOURI ÎN PRESA GERMANĂ*

Matei Millo dorea mai de mult, încă de prin anul 1866[1], să vină în Transilvania ca să aducă mîngîiere fraţilor asupriţi şi, totodată, să le facă cunoscut lor şi celorlalte naţionalităţi progresul românilor în arta actoricească. Dar greutăţile legate de organizarea unui turneu de durată n-au putut fi învinse decît abia în primăvara anului 1870, cînd, cu sprijinul lui George Bariţiu[2], marele actor reuşeşte să treacă munţii cu trupa sa. Planul iniţial al maestrului era grandios, el voind să ajungă cu turneul în Marmaţia şi chiar la Pesta[3], dar n-a putut fi realizat în întregime.

Echipa cu care a plecat la drumul cel lung era formată din 12 persoane: 7 actori şi 5 actriţe, iar repertoriul cuprindea 17 piese, exclusiv naţionale, cele mai multe de Vasile Alecsandri (comedii, vodeviluri, cîntecile), şi o singură dramă, *Jianul*, de Matei Millo şi Ion Anestin[4].

Actorii sosesc la B r a ş o v — prima etapă a turneului — în ziua de 21 mai stil nou[5], şi rămîn pînă la data de 17 iunie 1870. Turneul în întregime a durat pînă la 27 septembrie 1870[6], deci mai mult de patru luni. În acest interval, trupa lui Millo s-a bucurat de o foarte bună primire din partea românilor, iar reprezentaţiile date au stîrnit o mare însufleţire în rîndurile acestora — cu o singură excepţie, la Lugoj[7]. A mai avut Matei Millo de întîmpinat şi unele mici necazuri — la Cluj şi Arad — din cauza titlului unei piese *(Lipitorile satului)*[8]. Nu e locul să insistăm asupra lor pentru că obiectivul nostru priveşte numai popasurile din Braşov şi Sibiu, cu precizarea că ne vom limita la ecourile spectacolelor româneşti în presa germană.

Turneul Millo — în întregime — a format obiectul a două studii speciale[9], dar n-a fost neglijat

* Comunicare susţinută la Sesiunea ştiinţifică organizată cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înfiinţarea Institutului de istoria artei, în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Eliberării.

[1] *Renumitul artist D-l Millo*, în *Familia*, Oradea, 1866, nr. 9 p. 108; *D-l Millo în Bucureşti*, în *Familia*, 1866, nr. 23, p. 276; *Conversare cu cetitoarele*, în *Familia*, 1868, nr. 34, p. 403.

[2] Ms., conservat la Biblioteca Academiei, Secţia *Manuscrise româneşti*, nr. 1006, f. 83 şi 85 (cf. I. Breazu, *Gh. Bariţ şi mişcarea teatrală românească din Transilvania*, în SCIA, 1956, nr. 1—2, p. 231, nota 4.

[3] *Gazeta Transilvaniei*, 1870, nr. 41, 29 mai/10 iunie; *Familia*, 1870, nr. 26, p. 309; *Telegraful român*, 1870, nr. 49, 21 iunie/3 iulie.

[4] G. Bariţiu, *Matei Millo*, în *Transilvania*, 1870, nr. 14, 15 iulie, p. 170; a se vedea şi *Gazeta Transilvaniei*, 1870, nr. 35.

[5] A se vedea *Gazeta Transilvaniei*, 1870, nr. 36, 9/21 mai, şi nr. 43, 6/18 iunie.

[6] *D-l Millo şi societatea sa teatrală în Oraviţa*, în *Albina*, 1870, nr. 81, 17/29 septembrie.

[7] A se vedea *Familia*, 1870, nr. 37, p. 443.

[8] A se vedea *Federaţiunea*, 1870, nr. 67 (399), 12/24 iulie (pentru Cluj), şi *Albina*, 1870, nr. 70, 13/25 august (pentru Arad).

[9] Ion Breazu, *Matei Millo în Transilvania şi Banat*, studiu publicat iniţial în volumul omagial *Fraţilor Alexandru şi Ion Lapedatu*, Bucureşti, 1936, apoi în volumul *Literatura Transilvaniei*, 1944, p. 58—77. Studiul cuprinde o sumară prezentare a popasurilor trupei prin oraşele amintite. Documentarea e incompletă. Nu e relevat întreg materialul, îndeosebi cel din periodicele germane şi maghiare (de exemplu, ziarul *Alföld* n-a fost consultat, p. 75). La p. 59 se susţine greşit că Fani Tardini a fost la Braşov mai întîi în anul 1863; azi se ştie că artista cu trupa ei a fost numai în anii 1864 şi 1865. Maria Protase şi Georgeta Antonescu, *Turnee româneşti în Transilvania între 1864—1900 (II)*, în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, series Philologia*, 1965, fasc. 2, p. 61—67. Studiul se ocupă foarte pe scurt de acest important turneu. Pentru risipirea îndoielii întîlnită la p. 62, arătăm că popasul la Oraviţa a avut într-adevăr loc (*Albina*, 1870, nr. 81), dar la Timişoara trupa lui Millo

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nici de autorii unor lucrări de istoria teatrului românesc [10]. Totuşi, autorii acestora n-au studiat *întreg* materialul referitor la reprezentaţiile lui Millo din cronicile sau notiţele apărute în periodicele vremii, între care şi cele germane.

Materialul de care ne vom ocupa aici îl considerăm valoros şi vrednic de a fi cercetat mai în amănunt tocmai din cauză că el conţine aprecieri deosebit de favorabile asupra modului de interpretare al lui Millo şi al colaboratorilor săi. Prin redarea textuală a fragmentelor mai semnificative, sperăm să aducem o mică contribuţie la mai buna cunoaştere a creaţiilor scenice ale actorilor care jucau pe atunci. În acest fel vom ajuta şi pe cercetătorii care îşi vor dedica munca *prezentării exhaustive şi pe etape* [11] a acestui turneu, atît de important — prin consecinţele avute — pentru mişcarea teatrală românească din Transilvania.

Mai înainte de a intra în fondul temei, vrem să arătăm în cîteva cuvinte care era — în preajma anului 1870 — situaţia românilor din monarhia austro-ungară din punct de vedere politic şi cultural.

Prin încheierea pactului dualist, în 1867, Ungaria a încorporat forţat Transilvania, ceea ce pentru români a însemnat inaugurarea unei perioade de asuprire naţională [12] care a durat pînă la prăbuşirea imperiului, în anul 1918. Pactul a marcat totodată recrudescenţa luptelor politice angajate mai înainte de conducătorii naţiunii române împotriva asupritorilor. Aceasta mai ales după punerea în aplicare a două legi votate de parlamentul din Pesta în anul 1868: legea a XLIV-a, zisă a «naţionalităţilor», şi legea a XXXVIII-a, cu privire la organizarea învăţămîntului [13]. Presa românească era în mod deosebit supravegheată de către autorităţile administrative. Articolele mai curajoase, ca şi simplele inserări în periodicele româneşti ale unor acte revendicative — cum a fost cazul cu *Pronunciamentul de la Blaj* din 3/15 mai 1868 —, atrăgeau după sine trimiterea în judecată a autorilor acestora şi a redactorilor gazetelor [14]. Un teatru românesc permanent nu exista, ci numai formaţii timide de diletanţi, din cadrul şcolilor, care au ţinut totuşi mereu trează — prin piesele jucate — ideea necesităţii teatrului românesc ca instituţie de cultură naţională.

În asemenea condiţii şi împrejurări politice precare, nu e de mirare că Millo a apelat la sprijinul lui Bariţiu [15] pentru a obţine autorizaţia de a prezenta spectacole în oraşele de peste Carpaţi.

Şi acum să vedem cum au fost receptate spectacolele date de trupa lui Millo de către populaţia germană din Braşov şi Sibiu, care, de asemenea, a participat la ele [16]. Relatări mai ample despre modul în care actorii români şi-au realizat rolurile se găsesc în dările de seamă pline de calde elogii, apărute în toate periodicele româneşti, în frunte cu veterana *Gazeta Transilvaniei*.

Primul popas: Braşovul. Aici, în intervalul 23 mai — 15 iunie 1870, trupa românească a dat mai multe spectacole cu piese din repertoriul amintit [17]. Cel dintîi are loc în 23 mai, cu *Lipitorile satelor*, iar ultimul la 15 iunie, cînd s-a jucat *Jianul, căpitan de haiduci*. De la cea dintîi reprezentaţie, publicul braşovean e cucerit de arta actorilor — îndeosebi de jocul lui Millo —, şi-şi manifestă entuziasmul prin aplauze, rechemări pe scenă şi prin «inundarea» acesteia cu coroane de flori [18].

nu s-a mai oprit. Pentru îndreptarea erorii de la p. 64, precizăm: de la Cluj, trupa lui Millo a plecat la Arad, nu la Sibiu.

[10] Între lucrările privitoare la istoria teatrului românesc în Transilvania, care abordează turneul lui Millo, notăm: Al. Olăreanu, *Contribuţii pentru o istorie a teatrului românesc în Banat, Transilvania şi Bucovina pînă la 1906*, Craiova, f. a. Lucrarea e plină de date eronate. La p. 7 se susţine că turneul lui Matei Millo a avut loc în anul 1871, iar la p. 8—11 se dau date biografice greşite. Ştefan Mărcuş, *Thalia Română. Contribuţii la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat şi părţile ungurene*, Timişoara, 1945, p. 181—186. Ioan Massof, *Teatrul românesc, Privire istorică*, vol. II, Bucureşti, 1966, p. 524—535.

[11] Începutul s-a făcut cu studiul profesorului Iosif Pervain, *Trupa lui Matei Millo la Cluj, în 1870*, în *SCIA*, 1956, nr. 3—4, p. 227—232.

[12] V. Cheresteşiu, C. Bodea, B. Surdu, C. Mureşan, C. Nuţu, A. Egyed şi V. Curticăpeanu, *Din istoria Transilvaniei*, vol. II, Bucureşti, 1961, p. 188 şi 232.

[13] *Ibidem*, p. 234.

[14] *Ibidem*, p. 233.

[15] I. Breazu, *loc. cit.*, p. 231, şi I. Massof, *op. cit.*, p. 524.

[16] A se vedea *Familia*, 1870, nr. 24, p. 286 (pentru Braşov); *Gazeta Transilvaniei*, 1870, nr. 46 şi *Telegraful român*, 1870, nr. 51 (pentru Sibiu).

[17] Nu se poate preciza numărul spectacolelor şi nici numărul pieselor prezentate. *Gazeta Transilvaniei* consacră acestora numai patru cronici dramatice, în numerele 37 din 13/25 mai, 40 din 23 mai/4 iunie, 41 din 29 mai/10 iunie şi 43 din 6/18 iunie, 1870. Din acestea rezultă că au avut loc 7 reprezentaţii cu 11 piese. Celelalte numere, 28 din 11/23 aprilie, 35 din 6/18 mai, 36 din 9/21 mai şi 39 din 1 iunie, 1870, cuprind anunţuri, notiţe sau propuneri — unele foarte interesante — în legătură cu turneul lui Millo. *Telegraful român*, în nr. 44 din 4/16 iunie, 1870, precizează că la Braşov, în ziua de Rusalii, s-a reprezentat pentru «a doua oară» piesa *Prăpăstiile Bucureştilor*. Ziarul *Albina*, în nr. 47 din 7/19 iunie, 1870, se referă la reprezentaţiile din 28 şi 29 mai 1870, care nu sînt menţionate în *Gazeta Transilvaniei*. Coroborînd datele din periodicele citate, ajungem la concluzia că trupa lui Millo a dat la Braşov cel puţin 10 repezentaţii, cu 13 sau 14 piese. Trebuie să mai relevăm că publicul braşovean, deşi era mulţumit de modul în care au fost reprezentate piesele naţionale, totuşi, prin glasul cronicarului de la *Gazeta Transilvaniei*, şi-a exprimat clar preferinţa pentru o dramaturgie românească în care să se evidenţieze «grandeţea faptelor române eroice...» (1870, nr. 40), arătînd, în altă parte, că «publicul (...) cu comedie nu se satură...» (cronica la *Prăpăstiile Bucureştilor*, 1870, nr. 41). Aceeaşi preferinţă pentru piesele istorice o găsim exprimată şi în *Telegraful român* (1870, nr. 51).

[18] *Gazeta Transilvaniei*, 1870, nr. 43. Despre spectacolele date de trupa Millo la Braşov se mai ocupă şi alte periodice româneşti: *Familia*, în numerele 21, 22, 23, şi 24 din 1870; *Federaţiunea*, în numerele 48 (380), din 22 mai/3 iunie, 50 (382), din 29 mai/10 iunie şi 54 (386), din 10/22 iunie, 1870; *Albina*, în numerele 42, din 22 mai/

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cronicarul de la ziarul german local, *Kronstädter Zeitung*, nu rămîne acum nici el indiferent, cum se întîmplase după spectacolele date anterior de trupele Tardini şi Pascaly [19]. Pentru documentare, reproducem aici, în traducere, cele apărute în cronica din 1 iunie 1870: «D-l Milo este un comic de caracter de un gen cu totul excepţional, chiar în Germania şi Franţa foarte puţin întîlnit. Tipurile create de el — totdeauna originale şi în primul rînd adevărate — sînt reprezentate fără cabotinerie şi eforturi artificioase de culise. Noi găsim foarte lăudabil faptul că d-l Milo dă, fără excepţie, numai piese naţionale şi nu traduceri, ceea ce arată o corectă înţelegere a menirii sale şi totodată o exactă cunoaştere a mediului său. (...) La ultima reprezentaţie cu *Urîta satului*, mai ales d-na Alexandrescu, prin jocul ei natural şi vioi, a meritat aplauzele primite. Alături de ea s-au menţinut: d-l Nicolau, un comic rutinat, de o factură autentică, al cărui fel viguros de a juca nu-şi va rata nicicînd efectul. Mai departe, d-l Alexandrescu I, o figură de scenă prestigioasă, cu o voce sonoră, răsunătoare, şi cu un joc de scenă împlinit. Scena următoare, *Barbu Lăutaru*, a dat prilej d-lui director Millo să-şi desfăşoare bogatul său talent creator. Cupletele cîntate de lăutarul bătrîn Barbu (...) au provocat o furtună de veselie şi aplauze» [20].

Acelaşi ziar, într-o notiţă la rubrica *Locale*, informează publicul german că Millo a primit din partea intelectualilor români din Sibiu «o invitaţie foarte măgulitoare» [21], să dea şi acolo un ciclu de reprezentaţii de turneu.

Al doilea popas: Sibiul. Despre venirea actorilor şi jocul lor de scenă, informaţii şi comentarii bogate ne dau toate periodicele româneşti, îndeosebi cel local, *Telegraful român*, dar şi periodicul german *Hermannstädter Zeitung*. În ce priveşte data sosirii trupei, există o mică neconcordanţă în ziarele româneşti. *Federaţiunea* scrie că aceasta a sosit în ziua de 17 iunie [22], iar *Albina* că ar fi venit în noaptea de 17 spre 18 iunie [23]; în sfîrşit, periodicul român local, *Telegraful român*, dă data de 18 iunie [24], care corespunde parţial cu relatarea din numărul 143 al ziarului german. Aici, în *Fremdenliste* («lista străinilor»), a celor veniţi sîmbătă, în 18 iunie, la hotelul *Römischer Kaiser*, sînt trecuţi (un prim grup): «Marie Constantinescu, actriţă, M. Mincu, Stavrache Paraschivescu, George Alexandrescu, actori din Bucureşti». În acelaşi ziar, în numărul 144, de luni 20 iunie, în lista celor veniţi în Sibiu, la hotelul *Bucureşti*, aflăm al doilea grup, anume: «Mathei Millo, director de teatru, Nae Iliescu, George Alexandrescu, George Nicolau, Manolache Ivănescu, actori din Bucureşti». Un lucru curios e că, în «listele» amintite, nu apar numele actriţelor Otilia Senti, Margareta Alexandrescu şi Frosa Ionescu şi al actorului Moţăţianu, în schimb întîlnim — alături de ceilalţi actori — două nume ce n-au fost menţionate în vreo cronică: Stavrache Paraschivescu şi Manolache Ivănescu din Bucureşti. Unul poate să fi fost actor de rezervă, iar celălalt sufleurul trupei. În această situaţie, trupa era formată din 14 persoane, ceea ce rămîne încă de lămurit. Nu se ştie nici motivul venirii lui Millo şi a celorlalţi actori cu două zile mai tîrziu decît cei din primul grup.

Din anunţurile publicate [25] aflăm că trupa lui Millo a dat la Sibiu 6 spectacole cu 11 piese. Mulţumirea, entuziasmul şi mîndria românilor se reflectă mai ales în dările de seamă apărute în *Telegraful român* [26]. Cronicarul de la cotidianul

3 iunie, 43 din 24 mai/5 iunie şi 47, din 7/19 iunie 1870; *Telegraful român*, în numerele 38, din 14/26 mai, 40, din 21 mai/2 iunie şi 44, din 4/16 iunie 1870.

[19] *Kronstädter Zeitung*, în nr. 156 din 1 octombrie 1864, consacră o singură frază scurtă spectacolelor date de trupa Tardini, iar celor date de Pascaly, în 1868, nici măcar atîta.

[20] A se vedea *Kronstädter Zeitung*, 1870, nr. 86, 1 iunie: «Herr Milo ist ein Charakterkomiker ganz vortrefflicher Art, wie wir deren selbst in Deutschland und Frankreich nur sehr wenige besitzen. Die von ihm geschaffenen Typen — stets originell und vor allem wahr — sind ohne Komödianterie und Coulissenreisserei dargestellt. Wir finden es sehr lobenswerth, dass Herr Milo ausschliessend Nationalstücke und nicht Uebersetzungen gibt, es zeigt dies von einem richtigen Verständnisse seiner Aufgabe und einer genauen Kenntniss seiner Umgebung. In der letzten Vorstellung *Urîta satului (Die Hässlichste des Dorfes)* war es vorzüglich Frau Alexandrescu, die durch naturwahres, lebendiges Spiel den erhaltenen Beifall vollkommen verdiente. Ihr zunächst standen: Herr Nicolau, ein routinierter Komiker von echtem Schrot und Korn dessen drastische Darstellungsweise nie ihre Wirkung verfehlen wird: ferner Herr Alexandrescu I, eine prächtige Bühnenfigur mit klangvollem sonorem Organ und abgerundetem Spiel. (...) Die hierauf gegebene Szene *Barbu Lăutarul* bot Herrn Dir. Milo Gelegenheit zur Entfaltung seines reichen Gestaltungstalents. Die von dem alten Lautenschläger Barbu (...) gesungenen Vierzeiligen riefen einen Sturm von Heiterkeit und Beifall hervor».

[21] *Kronstädter Zeitung*, 1870, nr. 91, 11 iunie.

[22] *Federaţiunea*, 1870, nr. 56 (388), 14/26 iunie.

[23] *Albina*, 1870, nr. 48, 11/23 iunie.

[24] *Telegraful român*, 1870, nr. 45, 7/19 iunie.

[25] Anunţurile cu titlul pieselor şi ziua reprezentării lor au apărut în ziarul german astfel: în nr. 145 de marţi, 21 iunie, e anunţat spectacolul *Lipitorile satelor*: în nr. 148 de vineri, 24 iunie: *Cimpoierul, Millo director, Chera Nastasia*; în nr. 149 de sîmbătă, 25 iunie: *Prăpăstiile Bucureştilor*; în nr. 151 de marţi, 28 iunie: *Boierii şi ţăranii, Herşcu Boccegiul*; în nr. 154 de vineri, 1 iulie: *Paraclisierul, Zuliardi şi Corbul român*; în nr. 155 de sîmbătă, 2 iulie, e anunţat ultimul spectacol, cu *Jianul, căpitan de haiduci*.

[26] De reprezentaţiile date de Millo la Sibiu se ocupă toate periodicele româneşti: *Gazeta Transilvaniei*, 1870, nr. 46; *Familia*, 1870, nr. 25, 21 iunie/3 iulie, şi nr. 26, 28 iunie/11 iulie; *Federaţiunea*, 1870, nr. 60 (392), 26 iunie/8 iulie. Materialul cel mai bogat se află însă în *Telegraful român*, 1870, nr. 46, 11/23 iunie, nr. 47, 14/26 iunie, nr. 48, 18/30 iunie, nr. 49, 21 iunie/3 iulie, nr. 50, 25 iunie/7 iulie şi nr. 51, 28 iunie/10 iulie. La sfîrşitul celei dintîi cronici, din nr. 46, după ce elogiază actorii, cronicarul exprimă «dorinţia» auzită din public — desigur, a unei părţi infime — ca repertoriul lui Millo să includă şi «vreo piesă aşia numită de salon». Din ultimele dări de seamă, în nr. 50 şi 51, trebuie să reţinem că intelectualii sibieni au luat cunoştinţă cu bucurie şi mulţumire de «*progresul* artii dramatice române» şi, în special, de «*desvoltarea artei în direcţiune curat naţională*».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

german local consacră acestor spectacole o notiță și trei cronici cu aprecieri pozitive, uneori foarte elogioase. Astfel, în notița premergătoare cronicii asupra primului spectacol citim: «Ieri (21), în ciuda prețurilor mult urcate, în fața unei mari mulțimi, asociația românească a deschis ciclul reprezentațiilor de turneu. Piesa, luată din viața poporului din Moldova, însoțită de muzică națională, a găsit primirea cea mai favorabilă pentru reprezentația excelentă din toate punctele de vedere. Îndeosebi d-l Millo a fost realmente acoperit de aplauze și flori pentru realizarea pe cît de caracteristică, pe atît de amuzantă în «Jupan Moisse» [27]. În cronica asupra acestui spectacol, cronicarul continuă: «Mica asociație românească a directorului Millo, de la Teatrul Național din București, ne-a transpus într-un sat moldovenesc și ne-a înfățișat cu mult adevăr o piesă din viața de acolo. *Lipitorile satelor* se numește piesa (...). Un evreu și un grec joacă rolurile principale, însă nicidecum nu avem de-a face cu o piesă tendențioasă (...). Realizarea directorului Millo ca birtaș (Jupan Moisse) e într-adevăr artistică. Fiul (...) lui Izrael găsește în d-l Millo un viguros realizator ce nuanțează fin, evitînd orice caricaturizare. Trăsăturile caracteristice sînt prinse din viață și personajul cîștigă în relief prin cupletele cîntate cu mult efect și printr-o mimică neîntrecută (...). Alături de directorul Millo, d-l Mincu (Chir Jani Avdelas), care a reprezentat pe grec (...) a avut o contribuție merituoasă. Păcat, însă, că ne lipsește putința de a înțelege aceste personaje curioase, care vorbeau aici o românească mai mult sau mai puțin stîlcită. D-l Nicolau, ca Ventură-Țeară, a fost un țăran bătrîn plin de vigoare și tărie. Amîndoi d-nii Alexandrescu I și II, ca Iuon Teslarul și Gavril Șerbu, și-au valorificat rolurile într-un mod destul de expresiv; pe deasupra mai trebuie să relevăm glasul sonor de bariton de care dispune d-l Alexandrescu I. Au avut mai puțin ocazia de a se afirma d-na Nicolau (Catrina) și d-na Margareta Constantinescu (Marinca). Corurile sunau împlinit și puternic; muzica e curgătoare și plăcută» [28].

Cronica din 26 iunie, se ocupă de reprezentația a II-a și a III-a. Referindu-se la spectacolul din 24 iunie, cronicarul scrie: «Piesa (*Millo director — n.n.*) are situații hazlii și toți colaboratorii și-au dat silința să-și îndeplinească sarcina cu dibăcie». Despre a doua piesă spune: «Mai de efect era vodevilul al doilea (*Cimpoierul — n.n.*); (...) Directorul Millo, ca cimpoier (Moș Corbu), a fost caracteristic în joc și mască, iar figura lui venerabilă, cu părul cărunt s-a integrat de minune în atmosfera idilică. Un lucru cu adevărat rar a creat însă d-l Millo cu a sa *Chera Nastasia* (...)». Trecînd la spectacolul din 25 iunie, cînd s-a jucat piesa *Prăpăstiile Bucureștilor*, cronicarul ne relatează următoarele: «Deși piesa nu are o valoare literară deosebită, totuși își împlinește în mod perfect scopul de-a amuza. Acțiunea este cam săracă, dar scenele ne aduc multă variație și în fața noastră se desfășoară imagini din viața modernă a acelor clase sociale bucureștene care, bazîndu-se pe înșelăciune, nu ar face de rușine nici o metropolă (...); victimele sînt doi moșieri din provincie (...). D-l Millo, ca spirit protector al ambelor victime (Satan, Chira Zevzeca și așa mai departe), a interpretat mai multe caractere, dar cel mai cu efect a fost cînd a apărut ca țăran bătrîn (țăran moșnean)... Pe ceilalți interpreți îi putem menționa tot cu laudă și în special merită să fie evidențiați domnii Eliescu (Cobuz) și Alexandrescu I (Lică). D-na Alexandrescu (Spazia) și d-ra Ot. Senti (Titia) au jucat cu vervă. D-l Alexandrescu II (contele Pungasievischi), ca și d-na Nicolau (contesa Hoțiancovici) și-au realizat rolurile lor episodice cu decență și demnitate. O naivă nevinovată de la țară, foarte simpatică, a fost d-ra Constantinescu (Tudora), iar d-na Ionescu (Stanca), o fată robustă

[27] A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, 1870, nr. 146, 22 iunie: «Gestern (21) eröffnete trotz der bedeutend erhöhten Preise vor vollem Hause die römänische Gesellschaft ihren Gastspielcyklus. Das dem Volksleben in der Moldau entlehnte und mit nationaler Musik ausgestattete Stück fand bei in jeder Beziehung trefflicher Darstellung die beifälligste Aufnahme. Namentlich ward Herr Direktor Millo für seine eben so charakteristische als ergötzliche Leistung als Jupan Moisse mit Beifall und Blumenspenden förmlich überschüttet».

[28] A se vedea *Hermanstädter Zeitung*, 1870, nr. 147, 23 iunie: «D i r e k t o r M i l l o's kleine römänische Gesellschaft vom Bukurester Nationaltheater hatte uns in ein moldauisches Dorf versetzt und mit viel Wahrheit ein Stück aus dem dortigen Leben vorgeführt. *Lipitorile satelor (Die Blutegel der Dörfer)* heisst die Piece (...) Ein Jude und ein Grieche spielen zwar die Hauptrollen, wir haben es jedoch nicht im Entferntesten mit einem Tendenzstücke zu thun. (...) D i r e k t o r M i l l o's Leistung als Dorfwirth (Jupan Moisse) ist wahrhaft künstlerisch. Der (...) Sohn Israels findet in Herrn Millo einen drastischen, fein nuancierenden, jegliche Karrikierung meidenden Darsteller. Die charakteristischen Züge sind dem Leben abgelauscht und die ganze Figur durch die wirksam vorgetragenen Couplets und die unübertreffliche Mimik des Darstellers gehoben. (...) An Direktor Millo reihte sich Herr Mincu (Chir Jani Avdelas), welcher den Griechen ... verdienstvoll gab. Schade, dass das Verständniss für diese uns fremden, das Romänische eigenthümlich radebrechenden Käuze hier mehr oder weniger abgeht». (Observația recenzentului german în legătură cu «românească stîlcită» e justă într-o măsură și vrem numai să precizăm că acest lucru a fost remarcat mai înainte de criticii noștri teatrali. Cel dintîi a fost Mihai Eminescu, în articolul *Repertoriul nostru teatral*, publicat în *Familia*, 1870, nr. 3, 18/30 ianuarie). «Herr Nicolau als Ventură Țeară war ein alter Bauer voll Mark und Kraft. Die beiden Herren Alexandrescu I, und II, als Iuon Teslarul und Gavril Șerbu brachten ihre Rollen recht anschaulich zur Geltung: hervorheben müssen wir noch Herrn Alexandrescus I sonore Baritonstimme, über die er verfügt. Weniger Gelegenheit hatten die Damen Frau Nicolau (Catrina) und Frau Margareta Constantinescu (Marinca) hervorzutreten. Die Chöre klangen abgerundet und kräftig; die Musik ist leicht dahinfliessend und gefällig».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de la țară, și-a făcut simțită puterea talentului într-un mod convingător» [29].

Cronica din 3 iulie se ocupă de trei reprezentații (a IV-a, a V-a și a VI-a), despre care scrie următoarele: «... în reprezentațiile de marți și vineri (28 iunie și 1 iulie) ni s-au prezentat piese mai mici, pe care spațiul limitat nu ne permite să le discutăm aici, așa că ne mulțumim să spunem că publicul spectator s-a distrat excelent. Îndeosebi d-l Millo s-a distins prin multilateralitatea și abilitatea sa în reprezentarea rolurilor comice de caracter, iar comicul său a făcut să vibreze diafragma spectatorilor, atît ca paraclisier bîlbîit, arzînd de dragoste, în *Paraclisierul* (...), cît și în *Zuliardi*, ca soț gelos, înarmat pînă în dinți». Oprindu-se la ultima reprezentație din 2 iulie, cînd s-a jucat *Jianul*, cronicarul se referă la modul de interpretare a rolurilor: «D-l Alexandrescu I, ca erou principal, a entuziasmat publicul atît prin modul de interpretare a cîntecelor naționale elegiace, avînd prilejul să-și desfășoare minunata sa voce, cît și prin jocul său bine potrivit. Ceilalți colegi au secondat cum trebuie, iar d-l Millo (Cîrc Serdarul Stoica), ca întotdeauna, a excelat în mască și joc». Cronicarul nu e mulțumit de jocul actriței care a avut rolul iubitei [30] lui Jianu. Încheie apoi astfel: «Sala a fost arhiplină. A plouat cu cununi de flori și buchete... La sfîrșit a vorbit d-l Millo care, în cîteva cuvinte, a mulțumit publicului pentru primirea prietenească și sprijinul acordat» [31].

Din parcurgerea atentă a cronicilor teatrale apărute acum aproape un secol în cele două ziare germane, oricare cititor poate lua cunoștință de următoarele fapte: turneul lui Millo peste Carpați a fost încununat de un mare succes și arta desfășurată a fost vrednică de elogiile aduse. Apoi: spectacolele date de trupa românească au constituit și pentru populația germană dovada cea mai elocventă a *progresului* realizat de români în arta scenică [32]. În sfîrșit: turneul lui Millo a dat prilej și celorlalte naționalități, îndeosebi celei germane, să ia cunoștință concretă de *noua direcție* din arta interpretativă românească [33]; mai precis, a supus atenției tuturor *stilul nou de interpretare* a rolurilor, mult mai plăcut, mult mai adevărat [34] și mai pe înțelesul tuturor spectatorilor, decît cel așa-numit «declamator». Acest stil nou de interpretare, care a stîrnit pretutindeni admirație și entuziasm, este *stilul realist*, al cărui inițiator [35] era însuși conducătorul trupei venite în turneu: neîntrecutul actor comic român, Matei Millo.

Ion V. Boeriu

[29] A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, 1870, nr. 150, 27 iunie: «Das Stück hat drollige Situationen und sämmtliche Mitwirkende gaben sich Mühe, ihre Aufgabe mit Geschick zu lösen. Wirksamer war das zweite Singspiel (...) Direktor Millo als Dudelsackpfeifer (Moșiu Corbu) war charakteristisch in Spiel und Maske und die ehrwürdige weissbehaarte Gestalt fügte sich prächtig in das idyllenhafte Ganze. Ein wahres Kabinettstück schuf jedoch Direktor Millo mit seiner Chera Nastasia (...). Hat das Stück *(Prăpăstiile Bucureștilor — n.n)* auch keinen besondern literarischen Wert, so erfüllt es seinen Zweck zu unterhalten, vollkommen. Die Handlung ist etwas dürftig, die Szenen bieten jedoch viel Abwechslung und es entrollen sich vor uns Bilder aus dem modernen Leben jener auf den Schwindel schwörenden Gesellschaftsklassen Bukurest's, die keiner Großstadt zu Schande gereichen würden (...): zwei kleine Grundbesitzer aus der Provinz (...) sind die Opfer. Herr Millo, als Schutzgeist der beiden Opfer (Satan, Chira Zevzeca u.s.w.) zeigte sich in den verschiedensten Charakteren, am wirksamsten erschien er uns als alter Bauer (țieranu moșineanu)... Von den übrigen Darstellern können wir ebenfalls nur lobende Erwähnung thun und insbesondere verdienen die Herren Eliescu (Cobuzu) und Alexandrescu I (Lică) hervorgehoben zu werden. Frau Alexandrescu (Spazia) und Frl. Ot. Senti (Titia) spielten mit Laune. Herr Alexandrescu II (conte Pungasievischi), so wie Frau Nicolau (contesa Hoțiancovici) entledigten sich ihrer Episodenrollen mit Anstand und Würde. Eine recht sympathisch naive Unschuld vom Lande war Frl. Constantinescu (Tudora) und Frau Ionescu (Stanca) ein robustes Landmädchen, welches in schlagender Weise ihre Kraft fühlbar zu machen schien».

[30] Se pare că e vorba de actrița Frosa Ionescu, de jocul căreia se declară nemulțumit și cronicarul din Oravița (cf. *D. Millo și societatea sa teatrală în Oravița*, în *Albina*, 1870, nr. 81, 17/29 septembrie).

[31] A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, 1870, nr. 157, 5 iulie: «... es wurden sowohl in der Dienstags als Freitags-Vorstellung (28 Juni und 1 Juli) mehrere kleinere Piecen uns vorgeführt, der uns zugemessene Raum gestattet es nicht, dieselben hier alle einzeln zu besprechen und wir beschränken uns darauf, dass sich das den Vorstellungen beiwohnende Publikum trefflich unterhielt. Namentlich war es Herr Millo der sich durch Vielseitigkeit und Gewandtheit in der Darstellung komischer Charakterrollen hervorthat, und seine Komik erschütterte sowohl als stotternder, liebeglühender Kirchendiener in *Paraclisierul* (...) als auch in *Zuliardi* als eifersüchtiger, bis an die Zähne bewaffneter Ehemann, das Zwerchfell der Zuschauer (...). Den Schluss der romänischen Vorstellungen bildete gestern *Jieanul* (...). Was die Darstellung betrifft, so enthusiasmierte Herr Alexandrescu I als Titelheld das Publikum durch den Vortrag der elegischen, nationalen Weisen, worin er Gelegenheit hatte seine prachtvole Stimme zu entfalten, so wie durch sein angemessenes Spiel. Wacker sekundierten ihm seine Kollegen und Herr Millo (Circu Serdarul Stoica) war wie immer in Maske und Spiel vortrefflich. (...) Das Haus war überfüllt. Es regnete fast Blumenkränze und Bouquets (...). Zum Schlusse sprach Herr Millo in einigen Worten dem Publikum seinen Dank für die freundliche Aufnahme und Unterstützung aus».

[32] A se vedea *Kronstädter Zeitung*, 1870, nr. 86 și *Hermannstädter Zeitung*, 1870, numerele 147, 150 și 157.

[33] A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, 1870, nr. 157, preambulul cronicii.

[34] Mihai Eminescu, în cronica teatrală publicată în *Curierul de Iași*, 1876, nr. 133 (reprodusă de I. Scurtu în: *Scrieri politice și literare*, București, 1905, p. 341 și urm.), a numit școala lui Millo «școala adevărului».

[35] Mihai Florea, *Arta actorului M. Millo*, în *SCIA*, 1960, nr. 2, p. 132; N. Barbu, *Matei Millo*, București, 1963, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DOCUMENTE NOI DESPRE ACTORUL ŞI DRAMATURGUL ZAHARIA BÂRSAN

Zaharia Bârsan a avut o puternică influenţă asupra renaşterii spiritului naţional în Transilvania de dinainte şi de după primul război mondial, factor determinant în stabilirea unei mai strînse unităţi sufleteşti şi culturale între românii de pe ambele versante ale Carpaţilor. El avea menirea să aducă la îndeplinire străduinţele de aproape o jumătate de secol ale lui Iosif Vulcan de a organiza şi în Ardeal un teatru românesc prin întemeierea cunoscutei «Societăţi pentru fond de teatru român» care ia fiinţă după Adunarea generală constitutivă din 4 şi 5 octombrie 1870 de la Deva. În jurul acestui fond de teatru au avut loc discuţii ample, înainte şi după înfiinţarea societăţii, în toate periodicele transilvănene, în frunte cu *Familia* şi cu iniţiatorul ei, Iosif Vulcan, la care au participat şi studentul vienez Mihai Eminescu, şi I. Al. Lapedatu, prietenul său, şi M. Strajanu, şi mulţi alţii. Cu toţii îşi dădeau seama că, pentru a avea un teatru, era nevoie, în prealabil, să se formeze actori profesionişti în locul diletanţilor de pînă atunci şi astfel este trimis Zaharia Bârsan la Viena, în 15 octombrie 1903, pentru studii. În drum, el se opreşte la Budapesta şi participă la o serbare artistic-literară a societăţii studenţeşti «Petru Maior» [1], unde va fi luat legătură cu Octavian Goga şi cu ceilalţi conducători ai revistei studenţeşti *Luceafărul*, în care va publica versuri, proză şi teatru. Cu Octavian Goga şi cu Horia Petra-Petrescu avea Zaharia Bârsan legături încă de la liceul din Braşov, unde fuseseră colegi şi începeau toţi trei a colabora la diverse publicaţii transilvănene. Cu pseudonimul «Sîn-Petreanul», Zaharia Bârsan a publicat versuri în *Familia* încă de prin 1899—1900 [2], adunîndu-le apoi într-un volumaş, despre care îşi notează prietenul lui, H. Petra-Petrescu, în carnetul său de *Notiţe (1903)*, pe cînd era încă «octavan», la liceul din Braşov: «În 8 iulie n.[ou] 1903 am primit de la Zaharia Bârsan 20 de exemplare din volumul lui de versuri, *Visuri de noroc*, a 2 cor[oane]», şi arată că a vîndut din ele patru exemplare. Acelaşi rol de a difuza publicaţiile cunoscuţilor săi printre elevii din Braşov îl are H. Petra-Petrescu şi faţă de revista *Luceafărul*, întreţinînd cu redactorii ei, O. Goga şi O. Tăslăuanu, o corespondenţă publicată de noi în *Limbă şi literatură* [3].

Din vremea cînd Zaharia Bârsan se afla la studii la Viena, a păstrat H. Petra-Petrescu cîteva scrisori de la el, interesante pentru preocupările literare ale prietenului său. Scrisorile se găsesc la Biblioteca Centrală din Sibiu, fostă «Astra», al cărei secretar literar a fost mult timp scriitorul sibian.

O carte poştală laconică este datată:

«4.I.04. Charlottenburg. Luni.

Dragă Horică,

De-abia m-am instalat în noua reşedinţă şi mă grăbesc să-ţi trimit salutările mele şi noroc. Vă doresc ţie şi scumpilor tăi părinţi petrecere frumoasă de sărbători şi sănătate. Dacă ai timp mai scrie-mi şi mie, mi-ai face mare plăcere. Sărutări de mîini D-nei mame, salutări D-lui Petrescu şi tu dă-mi mîna să ţi-o strîng. Z. Bârsan.

Charlottenburg, Krummerstrasse. 34 I.»

H. Petra-Petrescu notează pe scrisoare: «R. (răspuns — *n.n.*), 28 ian. 1904. B. Pesta, H.P.P.».

Proaspătul student din Budapesta primeşte apoi o amplă şi interesantă scrisoare (datată 6.2.04), unde Zaharia Bârsan îşi analizează sentimentele şi gîndurile lui de poet şi actor:

«Mă leneşicule,

Cît a[u] ţinut sărbătorile n-ai găsit vreun amurg din Ardealul mult iubit, în care să-mi scrii şi mie? Şi-apoi de la Pesta îmi trînteşti o scrisoare zăpăcită şi ... nu mai ştiu cum. Pe semne hoaţa ai[a] de fată, care nu te-a lăsat să-mi scrii de-acasă, a venit şi pe la Pesta? Umbra ei! Hm, fericitule. Acum ţi-e vremea şi ce frumoasă e vremea asta. Pentru mine s-a dus... nu că n-aşi avea suflet, dar... (...) Şi eu sînt grozav de trist pentru asta. Am scris zilele trecute tocmai despre sentimentul ăsta:

[...]
Spune-acum de nu-i aceasta dintre Tristii cea mai tristă,
Cînd din ochi îţi cade-o lume într-un petec de batistă
Lacrima... şi-aştepţi agale raza soarelui curat
Să-ţi usuce to[a]tă jalea ce din ochi ţi-a tremurat?
. . . . . .
Iată dar de ce mă bucur că eşti tînăr şi voinic:
Ai iubirea, ai de toate...; n-am iubirea, n-am nimic.

Ţi-a[u] plăcut aşa de mult amintirile mele din no. 1 al *Luceaf[ărului]*? Mă bucur şi sînt vesel că mi-ai spus-o. În conferinţa ta despre «Mama» la poeţi[i] cutare, ce-ai spus? N-ai publicat-o nicăeri sau n-o publici? Aş vrea s-o citesc [4]. Şi-ncolo

[1] *Adunarea fondului de teatru la Sebeş*, în *Luceafărul*, Budapesta, 1903, nr. 15—16.

[2] A se vedea *Familia*, Oradea, 1899, p. 86, 122, 351 etc. şi 1900, p. 78, 208, 267 etc. Identificarea pseudonimului «Sîn-Petreanul» o face un cititor, cu creionul, la cuprinsul *Familiei* din 1900, pe exemplarul consultat de noi în Biblioteca Centrală din Sibiu.

[3] Aurel Vasiliu, *Octavian Goga şi revista Luceafărul în lumina unor documente noi*, în *Limbă şi literatură*, 1968, vol. XVII.

[4] E vorba despre conferinţa studentului H. Petra-Petrescu, *Mama la poeţii noştri* (George Coşbuc, Alexandru Vlahuţă, Zaharia Bârsan), ţinută în cadrul societăţii «Petru Maior» din Budapesta, unde el era «Notar I» (cf. Aurel Vasiliu, *loc. cit.*, p. 7.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

munceşti, hai? Bravos. Eu o duc, hm[?] nu ştiu cum să zic. Am intrare liberă la teatru şi mă-mpac cu toată răceala oamenilor ăstora [...]. Dimineaţa, cînd mă scol, visez treaz cîte două ceasuri şi scriu cîte ceva. Numa îmi pare rău că mi-a murit bunica, D[umne]zeu s-o ierte. Încolo sînt voinic. Ştii că societatea p.[entru] f.[ond] de teatru a deschis un concurs de premiu pentru cea mai bună piesă. Dacă ai auzit ceva, şi dă (sic) ştii cine lucrează, spune-mi şi mie! Aşi lucra şi eu, dar păcat că nu cunosc destul de bine viaţa ardelenilor, şi-apoi nici nu cred să pot scrie ceva teatru modern. Aşi putea poate lucruri aşa romantice de prin istorie, unde mi-aşi putea lăsa fantasia liberă, dar păcat că n-am cărţile necesare ca să mă inspir. Şi-aşa noroc. Veturio.

Dacă ai *Conv.*[*orbiri*] *lit.*[*erare*] cu *Laïs*, trimete-mi.»

H. Petra-Petrescu notează că Veturio = Z. Bârsan.

Scrisoarea este deosebit de interesantă pentru psihologia tînărului student-poet care scrie versuri cu uşorul badinaj al *Caleidoscopului lui A. Mirea*, de D. Anghel şi Şt. O. Iosif, cum şi despre primele lui visuri de autor dramatic ce se vor realiza în curînd. H. Petra-Petrescu scrie în acest timp în *Luceafărul* despre biografia lui Zaharia Bârsan [5], iar cînd acesta îşi începe răsunătorul său turneu în Transilvania (1906—1913), acelaşi prieten devotat îi va da sprijin, aşa cum reiese din scrisorile de mai jos, făcîndu-i o largă publicitate. Pentru această reclamă pe care i-o face acum Ilie Marin — pseudonimul lui H. Petra-Petrescu —, îi trimite Zaharia Bârsan cîteva date autobiografice, păstrate în fondurile aceleiaşi biblioteci «Astra» din Sibiu:

«*Zaharia Bârsan* născ.[ut] 1879 [6]. Studii liceale Braşov — Bucureşti. Conservatorul — Bucureşti şi totodată şi patru ani de Filosofie, fără să fi luat însă licenţa. După terminarea Conservatorului (premiul I la tragedie) a fost angajat la Teatrul Naţional, unde a stat doi ani. A plecat apoi prin străinătate: Italia, Germania, Franţa şi-acum de 6 ani împliniţi petrece permanent în Bucureşti. A jucat: Danubiu din *Carmen Saeculare*, Hatmanul din *Răzvan şi Vidra*, Edmond din *Regele Lear*, Smeul din *Înşiră-te mărgărite*, August Caesar din *Ovidiu*, Horaţiu din *Fîntîna Blanduziei* şi alte multe (de Ardeal tot tu vorbeşti [adică H. Petra-Petrescu — *n.n.*]. Prin Predeal am trecut fără nici o dificultate. M-aţi speriat de geaba, fricoşilor!).»

Tot Zaharia Bârsan îi dădea prietenului său şi informaţii despre soţia sa: «*D-na Olympia Z. Bârsan*, născută *Braşoveanu*, s-a născut în Galaţi (România) în a.[nul] 1887. După terminarea cursurilor secundare a intrat în şcoala de Belle-arte din Bucureşti şi în acelaşi timp a urmat şi cursurile Conservatorului de artă dramatică. În alegerea pe care avea s-o facă, teatrul a avut mai mult farmec pentru D-sa. Îndată după terminarea Conservatorului a fost angajată de Teatrul Naţional, unde de la început cariera tinerei artiste a fost încununată de cele mai frumoase succese. A jucat pe cele trei Oane din trilogia lui Delavrancea, Electra lui Sophocle, Elena din *Taifun*, Fata cea mică de împărat din *Înşiră-te mărgărite*, Magdalena din *Mărul*, Sirena din piesa cu acelaşi nume, Azora din *Visul lui Ali*, Anca din *Năpasta* ... şi multe altele (de Ardeal vorbeşte tu, Horică!).»

În 1905 se produsese o ruptură între «Societatea pentru fond de teatru român» — al cărei bursier fusese în străinătate — şi Zaharia Bârsan, acesta fiind angajat ca gagist la Teatrul Naţional din Bucureşti. Legăturile cu provincia de baştină nu sînt însă întrerupte, căci între anii 1906 şi 1913 va da, împreună cu soţia sa, o serie de reprezentaţii în numeroase localităţi transilvănene, despre care va relata el însuşi în articolul său din *Luceafărul*: *Cincizeci şi trei de reprezentaţii teatrale — Din aducere aminte* [7].

Relativ la frămîntările sufleteşti, la preocupările actoriceşti şi literare ale lui Zaharia Bârsan din această epocă este interesanta sa scrisoare din 18 decembrie 1906, păstrată în copie de H. Petra-Petrescu:

«Dragă Horia,

Bine că ţi-a venit în minte să-mi scrii; de mult voiam să-ţi dau de urmă şi de multe ori seara, după spectacol, m-am gîndit să-ţi scriu şi eu şi d-şoara vreo carte poştală, dar nu ştiam pe unde rătăceşti. Spui că eşti bine şi mă bucur. Foiletoanele din *Tribuna* le citesc pe apucate [8] şi n-aşi putea zice că le-am citit pe toate. Cînd eşti pribeag, ştii tu... măi, de multe ori vă invidiez pe voi cu viaţa voastră, se înţelege, numai pe cei ce ştiu s-o trăiască aşa de frumos ca tine. Voi la museuri, teatre, musică, citiţi cărţi, gazete, reviste, staţi în curent cu toate, aveţi liniştea de-a vă cufunda în meditaţii, pentru mine cele mai frumoase clipe ale vremii, pe cînd eu umblu de colo colo, cu trenul sau cu căruţa, îngrijorat sau bătut de vînturi, fără să mai ştiu nimic, mă îmbrac şi mă desbrac într-una, vorba Baronului din *Asilul de noapte*, vecinic prin gări, nedormit, ameţit de fum şi scîrbit de mutre imposibile; am numai conştiinţa că fac ceva frumos şi bine şi asta mă mînă înainte ca o fatalitate şi mă las mînat aşa, în timp ce simt cum mi se duce viaţa clipă cu clipă, cum mi se fărîmă energia picurînd neîncetat ca picăturile de apă. Acestea au să găurească stînca; dar fărîmiturile energiei mele vor putea să pătrundă piatra cea mare?...

[5] A se vedea *Luceafărul*, Budapesta, 1903, nr. 20, p. 335; cf. şi Ilie Marin [H. Petra-Petrescu], *Turneul Bârsan. Note şi impresii*, în *Gazeta Transilvaniei*, Braşov, 1906, 12/25 august. Pentru date despre H. Petra-Petrescu, şi: Aurel Vasiliu, *Horia Petra-Petrescu*, în *Pagini sibiene*, Sibiu, 1957.

[6] *Dicţionar enciclopedic român*, vol. I, 1962, p. 370, dă datele: 1878—1948.

[7] A se vedea *Luceafărul*, Sibiu, 1906, nr. 21—24, p. 441—442; reprezentaţiile au avut loc în 18 localităţi, dintre care: Braşov, Sibiu, Săliişte, Sebeş, Orăştie, Deva, Blaj, Făgăraş etc.

[8] E vorba de colaborările lui H. Petra-Petrescu la *Tribuna* din Arad.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dar l-am scos şi pe ăsta la capăt, Horică, şi cu bine. Aici i-am dresat pe ăştia strajnic. Jucăm fără suflet. Nu se mai joacă, se trăieşte. Pînă şi streinii, care ne-au văzut, s-au mirat şi ne-au apreciat. Am eu darul şi giaba! Am să plec în Italia pe la Crăciun. Asta are să fie un pas însemnat în viaţa mea. Acum ori niciodată. Aut Caesar, aut nihil!! În turneul viitor plec cu piese originale de la noi. Vezi să ai ceva gata, nu cu persoane multe, 5—6. Mi-a promis şi Agîrbiceanu ceva, am să lucrez şi eu. Şi cînd voi porni în turneul acela, cu piesele noastre şi cu băieţi buni, atunci am să zic şi eu: mulţumescu-ţi ţie Doamne, c-am văzut şi eu soarele! Să-ţi fie vorba gîndul meu într-un ceas bun şi pe lucru! Mîine şi poimîine jucăm aici. Olimpia face progrese uimitoare. Paul a plecat de la *Gazetă* (*Gazeta Transilvaniei — n.n.*). A avut o ceartă cu Bătrînul. Bine a făcut! E vorba să intre la Consulatul din Pesta sau la *Gazeta* nouă. Rogu-te, fă-ţi răgaz şi scrie ceva despre turneul meu, mi-ai face plăcere. De-aici mergem la Sibiu pe trei zile şi-apoi la Bucureşti, «Hotel Imperial», pînă la Crăciun.

Al tău cu drag Z. Bârsan. Să nu ne mai pierdem urma!» [9]

Ceea ce e demn de remarcat în această scrisoare este avîntul liric al poetului Zaharia Bârsan, unit cu conştiinţa sa despre rolul social important pe care-l are de îndeplinit actorul în societate, cum şi dorinţa lui de a încuraja creaţiile originale româneşti.

Prozatorul Nicolae Dunăreanu, în *Aduceri aminte* despre Zaharia Bârsan, scrie că acesta a venit din Transilvania prin 1903—1904, cu un caiet de versuri, şi s-a alăturat *Sămănătorului* [10]. Cu toate acestea, între Nicolae Iorga şi Zaharia Bârsan izbucneşte în 1908 o vie polemică, despre care relatează acelaşi prieten H. Petra-Petrescu, într-un carnet intitulat *Note de drum* (*Weimar, 1908, 24 sept.*): «În gazetele noastre urmează cearta urîtă între *Bârsan (Zaharie)* şi Iorga. Un articol nedrept în *Tribuna*: *Bârsan-polemistul* [11]. A, îţi vine să iai lumea-n cap: oamenii noştri se ceartă ca la uşa cortului pentru nimica toată. Îmi închipui starea lui Zaharie. Şi nu e nimeni, care să-i sară-n ajutor. Tac toţi acum. Aş scrie eu ceva dar n-am timp, nu-i cunosc aproape de loc repertoriul pentru care e atacat (deşi stau să jur că nu e amoral, cum i se impută), şi nici nu vreau să mă amestec în polemică deocamdată. Să am o poziţie stabilită, să am un trecut oareşcare ca să-mi dea mîna să mă răsboiesc. Şi, şi atunci răsboirea mea va fi de altă categorie» (p. 89).

Ca răspuns mai multor articole şi notiţe din *Neamul românesc*, în care repertoriul lui era atacat ca imoral, Zaharia Bârsan publică în *Lupta* articolul *Viaţa teatrală în Ardeal. Un răspuns D-lui Iorga* [12].

Dacă polemicile îl sîcîie şi-l enervează, văzînd că nimeni nu-i ia apărarea, în schimb el are şi o satisfacţie cu ocazia reprezentării piesei sale originale *Mărul* (1908), apărută şi în *Luceafărul*. La acest eveniment se referă H. Petra-Petrescu în *Jurnalul* său *(Lipsca, 1908, 9 dec.)*: «De la Zaharie Bârsan primesc din Bucureşti o scrisoare interesantă. Îmi mulţumeşte pentru urările mele la premiera *Mărului* şi-mi descrie cum s-a ţinut în Bucureşti. Note foarte interesante pentru figura lui literară». Această scrisoare, plină de sensibilitatea unui suflet de poet mîhnit de adversităţile vieţii, s-a păstrat, cu data adăugată de H. Petra-Petrescu:

«Bucureşti, Duminecă [6 dech.n. 1908. H.P.P.]

Dragă Horică,

Glasul tău venit de departe mi-a făcut mare bucurie. În vorbele tale am văzut sufletul tău bun, pe care îţi doresc să ţi-l păstrezi pentru totdeauna. Şi-ţi mai doresc ceva: în viaţa ta viitoare să fii înconjurat de oameni cinstiţi, cari să te preţuiască şi nu de canalii cari să-ţi calce în picioare toată poesia sufletului tău curat. Tu nu cunoşti încă viaţa şi nu ştii ce răi sunt oamenii! Cu piesa mea am scăpat cu faţa curată. Oh, şi prin cîte am trecut pînă s-ajung la rampă, chemat de aplausele mulţimii. Biata mea lucrare era urgisită de toţi, de la cel mai mare pînă la cel din urmă actoraş. Toţi zîmbiau prin colţuri, unii îmi rîdeau chiar în faţă şi-mi spuneau că are să-mi cadă piesa. Ajunsesem şi eu să fiu furat de această părere generală. Numai iubita mea tovarăşe de viaţă a remas neclintită în credinţa ei că piesa are să aibă succes, numai ea! Şi a avut dreptate. Rezimat de-o culisă, în suflet cu «ce-o fi să fie!» mi-am privit tot actul întîi. Cortina cade. Aplause! Îmi părea că aud rău. În sală era toată elita şi nici un prieten de-al meu. Doar unu, mama, biata mea mamă, care şi-a pus ştergarul ei alb pe cap şi-a venit — şi-a cumpărat un loc st.[al] III — să-mi mărească bucuria, în care eu nu speram de loc. Şi s-a ridicat cortina şi-a două oară şi-a treia oară şi a început lumea să mă cheme şi s-a mai ridicat cortina de 2 ori, cînd am apărut şi eu să-mi primesc resplata din belşug. După actul II cortina s-a ridicat de 6 ori. Piesa s-a susţinut, lumea m-a felicitat. D-na Haret m-a chemat în loje şi mi-a spus frumoase cuvinte. Lumea de teatru s-a întors spre mine şi directorul m-a îmbrăţişat şi m-a sărutat de trei ori. Şi acuma

[9] În afară de articolul lui Ilie Marin [H. Petra-Petrescu], mai apar cu privire la primul turneu al lui Zaharia Bîrsan în Transilvania: *Teatrul nostru*, în *Luceafărul*, Sibiu, 1907, 15 decembrie, şi Corespondent, *Consideraţiuni asupra artei naţionale. Turneul Z. Bârsan*, în *Gazeta Transilvaniei*, Braşov, 1906, 1/14 august şi 6/19 august, articole care se datorau, probabil, tot lui H. Petra-Petrescu.

[10] A se vedea *Tribuna*, Cluj, 1957, nr. 8, p. 10.

[11] Articolul la care se referă H. Petra-Petrescu în carnetul său este semnat C. Naivu: *Dl. Z. Bârsan — polemistul...*, în *Tribuna*, Arad, 1908, 4/17 septembrie, unde poetul este ironizat şi împotriva căruia se ridică şi dr. Al. Bogdan: *N. Iorga şi Z. Bârsan*, în *Lupta*, Budapesta, 1908, 7/20 septembrie.

[12] A se vedea *Lupta*, Budapesta, 1908, 31 august — 13 septembrie; articolul a fost reprodus şi în *Telegraful român*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

... toţi [î]mi sunt prieteni!!! În presă s-a discutat mult şi mai mult bine decît rău. Numai (...) Porn, care a scris la revista lui Motru, numai el n-a găsit nimic în piesa mea[13] (...). Pînă acum s-a jucat de 4 ori şi-a avut acelaş succes. Ah, prin cîte am trecut! Şi pentru mine n-a fost un succes, ci o învingere. I-am învins pe toţi cari ar fi [d]orit din suflet să-mi cadă piesa. Şi n-au fost puţini. Mama a avut o seară de sărbătoare. Directorul a felicitat-o, i-a sărutat mîna, mîna ei înăsprită de muncă îndelungată şi tot timpul cît a vorbit cu dînsa a stat cu pălăria în mînă. Îţi poţi închipui ce fericită a plecat acasă. Gazetele din Ardeal, numai cea din Braşov a scris ceva, ceva fără miez, încolo nici una. Ce le voi fi făcut eu să se poarte aşa cu mine!? Îmi vorbeşti de bietul Ardeal. Îmi pare rău mai mult decît oricui, dar n-am ce-i face. Nişte oameni ridicoli stau la cîrmă şi masa poporului dacă are ce să mămînce ce-i pasă. Ce condiţii le-am oferit eu! Şi-aşi fi făcut minuni, măi! De geaba. Ziduri! Ba gazetele începură în ultimul timp să mă batjocorească (frumoasă răsplată) în loc să vadă că în neprimirea condiţiilor mele ei fac o crimă socială. Cine s-a revoltat? Cine a ridicat condeiul să spuie adevărul? Nimeni! Şi-am plecat... de-aici înainte Ardealul e o ţară nenorocită de cei cari o conduc. Atît. Să vă dea D[umne]zeu vouă aripi să vă înălţaţi şi să umbriţi pe melcii cari să tîrăsc. Îţi doresc spor la muncă şi te îmbrăţişez. Măi, tu nu prea beai, dar trage-i două halbe în sănătatea mea. Zaharie. Să nu te-apuci să foloseşti ceva din scrisoarea asta în presă. M-ai supăra pentru veci!»

Finalul scrisorii acesteia se referă desigur la neînţelegerile sale cu conducerea «Societăţii pentru fond de teatru român», din cauza cărora a rămas actor la Teatrul Naţional din Bucureşti, şi la boicotarea lui de către presa transilvăneană. Zaharia Bârsan îşi consemnează într-o broşură nişte *Impresii de teatru din Ardeal* (Arad, 1908); O. C. T.[ăslăuanu] o recenzează în *Luceafărul*[14], iar un I. D. (?), în articolul *Teatrul nostru. Păreri ale lui Z. Bârsan*, vorbeşte cu entuziasm despre «artistul luptător Zaharie Bârsan» şi despre noul său turneu prin Transilvania, subliniind părerile lui asupra rolului teatrului de a răspîndi o limbă literară, unitară în toate provinciile româneşti, şi asupra funcţiei sale educative, «că teatrul nostru trebuie să fie o şcoală»[15].

Cu toate piedicile şi nemulţumirile întîmpinate, soţii Bârsan persistă în datoria lor socială şi patriotică de a-şi continua reprezentaţiile în Transilvania şi în anul 1912, aşa cum relatează gazeta *Românul* din Arad, arătînd localităţile unde acestea au avut loc; după opt reprezentaţii, însă, sînt nevoiţi să renunţe[16]. Articolul anonim *Turneul soţilor Bârsan la noi* se datora, poate, tot lui H. Petra-Petrescu, asiduu colaborator şi la *Românul*.

Despre ultimul turneu al soţilor Bârsan în Transilvania, în 1913, avem informaţii amănunţite în alte scrisori către acelaşi prieten:

«Bucureşti 16 mai st.[il] v.[echi] 1913

Dragă Horică,

Opreşte-mi imediat teatrul pe zilele de sîmbătă 1 şi duminecă 2 iunie st.v. Vom juca: sîmbătă 1 iunie st.v. *Necredincioasa*, comedie în trei acte de R. Bracco, trad. de O.[limpia(?)] B.[ârsan]. Duminecă 2 iunie st.v. I *Ce ştie satul*, comedie un act de J. Jean. II Declamaţii. III *Cererea în căsătorie* de Cehov, comedie un act trad. de N. Dunăreanu. Dacă e liber teatrul, odată luat dă să facă bilete şi afişe mici volante. Scrie-mi *imediat*! Dă la gazetă o notiţă: Al 9-lea turneu, voi juca: Braşov 1 şi 2. Sibiu 3 şi 4, Sebeş 5, Orăştie 6 şi 7, Haţeg 8, Alba-Iulia 9, Abrud 10 şi 11, Brad 12, Lipova 13, Oraviţa 15 şi 16. Scrie-mi te rog imediat. Respunde cu întoarcerea poştii. Fii drăguţ şi-mi dă puţin ajutor. În curînd voi veni la Braşov şi-ţi voi aduce articolul. Str. Gr. Alecsandrescu 38.

Zaharia.»

Din stilul laconic al scrisorii se vede înfrigurarea şi încordarea vieţii de actor pribeag, de care se plîngea în altă scrisoare. Acelaşi lucru se deduce şi din epistola următoare, unde itinerarul şi repertoriul sînt schimbate:

«Dragă Horia,

Fă tot posibilul şi ia sala pe zilele de sîmbătă 15/28 şi duminecă 16/29 iunie st.v. Dacă nu pot să viu nici acum, să ştii că nu mai viu. Jucăm: 15. *Necredincioasa*, com. în trei acte de R. Bracco. 16. I *Ariciul şi sobolul* de V. Eftimiu. II Declamaţii. III *Cererea în căsătorie*, com. de Cehov. Dacă e sala disponibilă, fă afişe şi bilete repede şi pune-le în vînzare. Respunde. Dă la *Gazeta*: 2, 3 Sibiu, 4 Selişte, 5 Orăştie, 6 Braşov, 8 Orăştie, 9 Alba-Iulia, 10 Lipova, 11, 12 Oraviţa.»

Printr-o carte poştală cu *en-tête*-ul: «Librăria Naţională» S. Bornemisa. Orăştie-Szászváros, Zaharia Bârsan se adresează «D-sale D-lui Dr. Horia Petra-Petrescu, în Brassó, Tîrgul Grîului 4»:

«Dragă Horia,

Ar fi bine dacă ai scrie ceva la *Gazetă* despre acest al IX-lea turneu al meu, ca să faci puţină reclamă. Noi poate că sosim în Braşov tocmai luni la 2 ore p.m. Dacă nu jucăm însă la Deva duminecă,

[13] E vorba de cronica nefavorabilă din *Noua revistă română*, Bucureşti, 1908, nr. 7, semnată E[ugen] P[orn]. O recenzie favorabilă a piesei *Mărul* a apărut în foiletonul *Gazetei Transilvaniei*, Braşov, 1908, nr. 253, semnată de R.[omulus] C.[ioflec].

[14] A se vedea *Luceafărul*, Sibiu, 1909, nr. 1, p. 10.

[15] A se vedea *Ţara noastră*, Sibiu, 1908, nr. 1, p. 3—4.

[16] A se vedea *Românul*, Arad, 1912, nr. 117, p. 9 şi nr. 123, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vom sosi duminecă la 2. Cum merg lucrurile? Scrie-mi la Bornemisa. Pînă sîmbătă voi sta tot pe-aici. Aţi luat concesia? Nu lasa să treacă vremea. Cu dragoste, Zaharia.»

O altă carte poştală, datată miercuri 29 (cu data poştei: 13 iunie 1913), se referă tot la acest turneu:

«Dragă Horică,

Am primit cartea ta postală. Rămîne deci aşa cum ai zis tu. Pe zilele de 17 şi 18 st.v. Ia sala, dă să facă bilete, pune-le în vînzare, fă afişe, publică la gazetă ceva drăguţ şi ia concesia în numele vostru. Cei doi băieţi cu care viu eu îi trecem de diletanţi. Progr.[am] ziua 17 iunie v.[echi] *Necredincioasa*, com. în 3 acte de R. Bracco. Ziua 18 iunie: I *Ariciul şi sobolul*, comedie de V. Eftimiu. II Declamaţii. III *Cererea în căsătorie*, com. de Cehov. Şi acum cu D[umne]zeu. Fă toate bune şi te pup. Plec vineri Sibiu. Salve. Zaharia.»

Apoi, cu o carte poştală ilustrată reprezentînd restaurantul «L. Brote» din Sibiu (cu data poştei: 17 iunie, 1913), se interesează iar:

«Dragă Horia, te rog răspunde-mi imediat la Orăştie (Bornemisa) cum merg lucrurile. Fă-le toate din vreme. Am jucat aici cu mare succes. Au plăcut piesele strajnic. Răspunde. Al tău Zaharia.»

Înfrigurat, îi trimite şi o telegramă, la 26 iunie, 1913:

«Venim sigur, fă imediat afişe, bilete, concesia, urmează scrisoare. Zaharia.» H. Petra-Petrescu notează: «33915 VII^{a}/1884 Ordinaţie în privinţa jocului trupelor teatrale, dată de ministerul de interne». Probabil cu această «ordinaţie» trebuia să capete concesia pentru reprezentaţiile din Braşov.

Altă carte poştală (cu data poştei: 27 iunie 1913) se adresează: «D-lui Ilie Savu «Eremias» Brassó:

Dragă Nene Ilie,

Te rog dă-mi şi D-ta concursul pentru reuşita reprezentaţiilor mele de luni şi marţi. Am dat să fac afişe, pe cari te rog să pui doi oameni să le împartă prin toate părţile şi îndeosebi duminecă la ieşirea din biserici. Caută de vorbeşte cu Horia Petrescu şi faceţi toate bune. La revedere, Z. Bârsan».

Indicaţii şi mai precise îi dă lui H. Petra-Petrescu într-o scrisoare din Hunedoara:

«Dragă Horică,

Mă uimeşte cartea ta poştală, unde îmi spui că nu ştii dacă venim sigur la Braşov. Dar desigur că venim. Eu ţi-am scris aproape la fiecare două zile cîte-o cartă despre asta. Credeam că pînă acuma biletele vor fi gata şi vîndute. Şi cînd colo!... Te rog nu mai amîna nici o clipă. Dă biletele să le facă cu cea mai mare grabă şi pune-le în vînzare la Ilie Ermias sau în altă parte. Ia concesia în numele tineretului de-acolo sau în numele vreunei societăţi şi *numai cu concursul D-nei şi D-lui Zaharia Bârsan*. Dă să facă vreo cîteva afişe mari şi vreo mie sau două mii mici. Cele mari se lipesc în oraş, iar cele mici prin vreo doi oameni, cari vor fi plătiţi, să se împartă prin toate părţile, duminecă îndeosebi să se împartă pe la ieşirea din biserici, în cetate, Schei, Tocile şi Braşovul vechi. Cîteva să se trimită şi pe sate. Vorbeşte şi cu Ilie de la Eremias să-mi dea puţin ajutor. Noi suntem în Braşov sau duminecă la 2 p.m. sau, dacă jucăm la Deva duminecă, vom fi luni la 2 p.m. la Braşov. Afişele şi mari şi mici le vei face aşa: *Teatru românesc în Braşov*. Tinerimea română (sau altă societate) va da *Două reprezentaţii teatrale* cu concursul *D-nei şi D-lui Zaharia Bârsan* în sala Redutei în zilele de luni 30 iunie st.[il] n.[ou] şi marţi 1 iulie st.n. Program: Luni 30 iunie st.n. *Necredincioasa*, comedie în trei acte de R. Bracco. Marţi 1 iulie st.n. *Liniştea casei*, comedie într-un act de Courteline. II *Furtuna casnică*, comedie într-un act şi Declamaţii. III *Cererea în căsătorie*, comedie într-un act de Cehov. Preţurile: ... (puneţi-le obicinuite). Începutul la 8 sara. Biletele se vînd la ... şi seara la casă. Ar fi bine să pui balconul şi locul I mai scumpe, dacă crezi de cuviinţă. Acum te rog fă de grabă şi toate bune. Mă voi achita şi eu faţă de tine într-un mod oarecare. Scenariul îl voi aranja eu cînd voi veni. Un singur lucru te rog. Caută-mi un băiat care să joace un rol de cîteva vorbe de servitor. Voi face o probă cu el. E uşor de tot. Totul e să-l am găsit cînd vin. Acum la revedere. Spune la *Gazetă* să anunţe în fiecare zi şi să facă puţină reclamă. Cu bine. Z. Bârsan. La poliţie, dacă ţi se cer persoanele spui că jucăm noi şi cu doi diletanţi pe care să-i numeşti. Eu n-am cu mine decît pe Toneanu şi cu diletantu[l] din Braşov fac *doi* diletanţi. Aşa!»

De subliniat faptul că Zaharia Bârsan urmărea să fie anunţate şi la sate reprezentaţiile româneşti. Din nou se adresează lui Ilie Savu, cu o carte poştală (data poştei: 27 iunie, 1913):

«Dragă Nene Ilie,

Te rog să opreşti 2 camere la Hotel Continental, una cu două paturi şi una cu un pat. Sosim la Braşov duminecă la 2 p.m. cu acceleratul. Îngrijeşte puţin ca duminecă la ieşirea din biserică să se împartă afişe mici la toate bisericile, în Cetate, în Prund, pe Tocile şi în tot Braşovul vechi. Vorbeşte cu Horia să-mi găsească un băiat, care să vie duminecă la 3 ore la hotel să-i dau un rolişor de cîteva vorbe şi să-i arăt cum să-l înveţe. Eu sunt cam bolnav şi am tot visuri urîte de pe-acasă. Nu ştiu ce-o mai fi pe-acolo. Mîine, sîmbătă,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

plecăm la Alba-Iulia. La Deva nu jucăm. Cu dragoste. Zaharia!»

Acestea erau străduinţele şi grijile care-l preocupau pe un actor în turneele de pe vremuri, mai ales cînd acesta urmărea un scop educativ-patriotic, aşa cum sublinia şi I. Clopoţel în articolul *Efectul social al teatrului lui Z. Bârsan*, publicat în revista sa *Societatea de mîine* [17]. Această misiune socială şi culturală va fi continuată de Zaharia Bârsan şi după primul război mondial, cu deosebită eficacitate cînd, începînd de la 1 decembrie 1919, organizează şi conduce Teatrul Naţional din Cluj [18].

AUREL VASILIU

CRONOLOGIA PIESELOR ROMÂNEŞTI JUCATE LA TEATRUL MAGHIAR DIN CLUJ ÎNTRE ANII 1921 ŞI 1940

În perioada anilor 1921—1940, Teatrul maghiar din Cluj a reprezentat o sumă de piese de teatru şi opere originale româneşti. Pe baza analelor teatrului, a anunţurilor, ştirilor şi cronicilor apărute în diferite publicaţii, atît în presa maghiară, cît şi în cea românească, a putut fi stabilită cronologia acestor spectacole: Nicolae Bretan, *Luceafărul*, operă după poemul lui Eminescu (15 februarie 1921, premieră); Victor Eftimiu, *Prometeu* (29 septembrie 1921, premieră); Ion Luca Caragiale, *O scrisoare pierdută* (23 noiembrie 1922, premieră); Mihail Sorbul, *Patima roşie* (20 noiembrie 1923, premieră); Vasilescu Valjean, *Ce ştia satul* (10 ianuarie 1924, premieră); Lucian Blaga, *Zamolxe* (28 februarie 1924, premieră); Romulus P. Voinescu, *Cazul Burach* (16 iunie 1924, premieră); Ion Luca Caragiale, *Năpasta* (13 noiembrie 1924, premieră); Nicolae Bretan, *Revolta omului de lut*, operă după «simbolul dramatic» al lui Kaczér Illés (23 decembrie 1924, premieră); Nicolae Iorga, *Fatalitatea* (2 ianuarie 1925, premieră); Nicolae Iorga, *Meşterul Manole* (2 decembrie 1925, premieră la Bucureşti, cu ocazia turneului clujenilor); Ion Minulescu, *Manechinul sentimental* (15 ianuarie 1926, premieră); Constantin Rîuleţ, *Baia domniţei* (3 iunie 1926, premieră); Mihail Săulescu, *Săptămîna luminată* (14 noiembrie 1927, premieră); Gergely Moldován, *Dragostea Floricăi* (reluată în repetate rînduri între anii 1921 şi 1940, a fost jucată în premieră la 3 martie 1900); Ion Minulescu, *Allegro, ma non troppo* (4 februarie 1929, premieră); Octavian Goga, *Meşterul Manole* (30 decembrie 1930, premieră); Ion Marin Sadoveanu, *Molima* (2 decembrie 1931, premieră); Tudor Muşatescu, *Titanic-vals* (5 martie 1935, premieră); Victor Ion Popa, *Muşcata din fereastră* (20 martie 1937, premieră); Lucian Blaga, *Cruciada copiilor* (7 februarie 1940, premieră).

Majoritatea cronicilor, textelor şi ştirilor maghiare care formează materialul documentar al acestui articol sînt preluate şi citate din *Keleti Ujság*, întrucît este cotidianul cel mai informat, mai obiectiv din perioada tratată, căruia nu-i scapă nici un eveniment important din viaţa ţării şi mai ales din viaţa Clujului. În articolul *Ce sînt ziarele maghiare ardelene*, apărut în 1922 în *Înfrăţirea*, după cercetarea mai multor ziare *(Ellenzék, Keleti Ujság, Brassói Lapok* şi altele*)*, se arată că «*Keleti Ujság* este o gazetă serioasă». [1] În plus, referentul teatral permanent al cotidianului este dr. Imre Kádár *(K.I.)* [2], ziarist, om de teatru, literat, care a şi tradus o serie de piese româneşti, reprezentate ulterior pe scenele teatrelor maghiare. Nu ne putem permite să ne pronunţăm asupra întregului conţinut al cotidianului amintit, însă în ceea ce priveşte relaţiile spirituale româno-maghiare, evenimentele artistico-teatrale în spiritul apropierii culturale, putem să afirmăm — dovedind pe parcurs justeţea şi adevărul afirmaţiei noastre — că cotidianul *Keleti Ujság*, în problemele sus-amintite, a căutat întotdeauna, în orice ocazie ivită, să-şi exprime bucuria pentru reuşitele acţiunii de apropiere spirituală, propagînd evenimentele artistice, premierele teatrale cu piese româneşti, turneele trupelor bucureştene, succesul pieselor maghiare pe scenele capitalei şi aşa mai departe.

Din «istoria» celor 21 de piese româneşti jucate la Teatrul Maghiar din Cluj între anii 1921 şi 1940, vom trata, în acest prim articol, aspecte legate de reprezentarea comediei lui I. L. Caragiale *O scrisoare pierdută* (1922) şi a piesei lui Lucian Blaga *Zamolxe* (1924), aşa cum au fost ele reflectate

[17] A se vedea *Societatea de mîine*, Cluj, 1925, 3 mai.

[18] Cf. Mircea Mancaş, *Un animator*, în *Teatrul*, 1968, nr. 12; Margareta Andreescu, *Turneele lui Zaharia Bârsan în Transilvania (1906—1913)*, în *SCIA, Seria teatru, muzică, cinematografie*, 1968, nr. 2. Pe lîngă activitatea lui Zaharia Bîrsan ca actor şi animator al teatrului, cităm pe scurt şi pe aceea de creator de opere dramatice originale: am amintit piesa *Mărul* (1908), căreia i se adaugă, în 1912, *Jurămîntul* şi *Sirena*. Un răsunet deosebit a avut piesa *Se face ziuă* (cf. P. Locusteanu, *Cronica teatrală. «Se face ziuă», dramă într-un act de Dl. Z. Bîrsan*, în *Flacăra*, Bucureşti, 1914, nr. 30, p. 247), care trebuie pusă alături de *Zorile* lui Şt. O. Iosif şi de *Domnul notar* a lui Octavian Goga; iar *Trandafirii roşii* (1915) se încadrează în rîndul feeriilor, ca *Înşiră-te mărgărite*, de Victor Eftimiu. Activitatea de autor dramatic a lui Z. Bârsan se încheie cu *Poemul Unirii* (1919), plin de efuziuni patriotice.

[1] *Ce sunt ziarele maghiare ardelene. O lămurire pentru publicul român care le citeşte*, în *Înfrăţirea*, Cluj, 1922, an. II, nr. 540, 541, 542.

[2] Rubrica *Irodalom és művészet*, în *Keleti Ujság*, Cluj, 1924, an. VII, nr. 134, 18 iunie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de opinia publică şi de presa românească şi maghiară.

★

O scrisoare pierdută, de I. L. Caragiale.

«La sfîrşitul secolului al XIX-lea şi mai ales la începutul secolului nostru, opera lui I. L. Caragiale a început să treacă peste piedicile cauzate de dificultăţile limbii. Acest ecou s-a dovedit puternic, mai ales în opinia literară transilvăneană şi, prin intermediul ei, şi în presa din Ungaria» [3].

Mai întîi au fost traduse în ungureşte o serie de nuvele, precum şi drama *Năpasta*, jucată pe la începutul anului 1900. Capodopera sa însă, pe care opinia oficială a presei burghezo-moşiereşti a căutat s-o falsifice, s-o răstălmăcească — apărîndu-se împotriva ei cu toate mijloacele existente — nu e de mirare că a fost «uitată» şi de burghezia maghiară din vremea Habsburgilor. «Însă după 1919 nu se mai poate ascunde existenţa lui Caragiale în faţa publicului maghiar din România. Teatrul maghiar din Cluj, sub lozinca « apropierii culturale », se apropie de *Scrisoarea pierdută*» [4].

Imre Kádár traduce piesa, iar la 23 noiembrie 1922 are loc prima reprezentaţie în limba maghiară a acestei capodopere, în următoarea distribuţie: Ştefan Tipătescu — Ferenc Táray; Zaharia Trahanache — Miklós Izsó; Agamiţă Dandanache — Leó Leóvey; Tache Farfuridi — Sándor Forgács; Brînzovenescu — Ferenc Oláh; Nae Caţavencu — Vilmos Lengyel; Zoe Trahanache — Piroska Szabados; Pristanda — László Mihályfy; Cetăţeanul turmentat — Gyula Nagy; Ionescu — Imre Enyedi; Popescu — Lajos Sebestyén [5].

Dintr-unul din numerele cotidianului *Keleti Ujság* [6] din iulie 1922, aflăm că directorul teatrului, Jenő Janovics, a încredinţat traducerea piesei lui I. Kádár, care mai tradusese şi piesa *Prometeu* a lui Victor Eftimiu. Comedia lui Caragiale se va reprezenta pe toate scenele teatrelor maghiare din Transilvania — ne informează ziarul respectiv.

În august 1922, atît în *Keleti Ujság* [7], cît şi în *Ellenzék* [8], se anunţă repertoriul stagiunii teatrului şi, printre piesele româneşti, figurează capodopera lui Caragiale, *O scrisoare pierdută*, şi *Păianjenul*, de A. de Herz. Într-un număr din septembrie al cotidianului *Keleti Ujság* se subliniază că «teatrele maghiare din Transilvania îşi dovedesc sincera şi călduroasa lor intenţie de apropiere culturală. În această stagiune vor prezenta şi ele *O scrisoare pierdută*» [9]. Iar cîteva zile mai tîrziu, în acelaşi cotidian *Keleti Ujság* [10], apare sub semnătura *K.I.* o cronică amplă asupra piesei *O scrisoare pierdută*, jucată la Teatrul Naţional din Cluj. Ziarul *Înfrăţirea* remarcă «omagiul adus amintirii singurului mare talent pe care l-a avut literatura noastră dramatică»[11] de către Teatrul Naţional din Cluj, care a montat piesa în urma reprezentaţiei din Bucureşti: «nu peste mult, în luna noiembrie, urmează prezentarea piesei la Teatrul Maghiar din Cluj» [12] — relevă cronicarul.

În ajunul premierei, în luna noiembrie, întîlnim frecvent numele lui Caragiale în paginile cotidienelor clujene. Într-un articol despre sărbătorirea lui Caragiale la Teatrul Maghiar din Cluj, se relatează că toate teatrele româneşti comemorează 10 ani de la moartea lui Caragiale şi că «Teatrul Maghiar din Cluj, prin reprezentarea *Scrisorii pierdute*, vrea să dovedească binecunoscuta-i solidaritate culturală. Înainte de spectacol se va rosti o introducere în limba maghiară. de către un eminent estetician român» [13]. Se anunţă că directorul Janovics a invitat pe reprezentanţii sindicatului artiştilor şi ai presei la premiera clujeană şi că «11 artişti vor asista la spectacolul clujean» [14]. Deoarece piesa lui Caragiale este arhicunoscută şi jucată aproape în permanenţă pe scenele româneşti, «Teatrul Maghiar din Cluj va trebui să depună un mare efort ca să poată face faţă comparaţiei» [15]. Tot în ajunul premierei, şi cotidianul *Ellenzék* se ocupă de piesa lui Caragiale, anunţînd numele traducătorului, ale actorilor, precum şi evenimentul care prilejuieşte reprezentarea piesei [16].

Ziarul *Înfrăţirea* publică înaintea premierei un amplu articol, anunţînd că piesa a fost tradusă de acelaşi Imre Kádár care tradusese şi piesa lui Victor Eftimiu. Reprezentarea piesei *O scrisoare pierdută* pe scena unui teatru străin are o mare importanţă: «Pe scena teatrului din Cluj se va rezolva o problemă de estetică, o problemă care preocupă de multă vreme cercurile intelectuale româneşti. Are Caragiale o valoare universală — sau el nu va fi înţeles niciodată decît de români şi chiar numai de generaţiile actuale de români?» [17].

[3] Elena Stan — Engel Károly, *I. L. Caragiale életmüvének értékelése a század elején az erdélyi és magyarországi sajtó tükrében*, în *Nyelv- és irodalomtudományi közlemények*, Cluj, 1962, an. VI, nr. 2, p. 239.

[4] Marosi Péter, *Caragiale magyar színpadon*, în *Utunk*, Cluj, 1952, 25 ianuarie.

[5] *A kolozsvári magyar színház Caragiale ünnepe*, în *Keleti Ujság*, Cluj, 1922, an. V, nr. 251, 7 noiembrie.

[6] *Caragiale magyarul*, în *Keleti Ujság*, Cluj, 1922, an. V, nr. 158, 18 iulie.

[7] *A magyar színház munkaterve*, în *Keleti Ujság*, Cluj, 1922, an. V, nr. 189, 24 august.

[8] *A jövő évad munkaterve*, în *Ellenzék*, Cluj, 1922, an. XLIII, nr. 189, 24 august.

[9] *A Kolozsvári román színház megnyitása*, în *Keleti Ujság*, Cluj, 1922, an. V, nr. 206, 14 septembrie.

[10] A se vedea *Keleti Ujság*, Cluj, 1922, an. V, nr. 210, 19 septembrie.

[11] *Opera lui Caragiale*, în *Înfrăţirea*, Cluj, 1922, an. III, nr. 615, 19 septembrie.

[12] *Ibidem*.

[13] *A kolozsvári magyar színház Caragiale ünnepe*, în *Keleti Ujság*, Cluj, 1922, an. V, nr. 251, 7 noiembrie.

[14] *A bukaresti müvész-szindikátusok kiküldöttjei a magyar színház csütörtöki premierjén*, în *Keleti Ujság*, Cluj, 1922, an. V, nr. 263, 21 noiembrie.

[15] *Ibidem*.

[16] A se vedea *Ellenzék*, Cluj, 1922, an. XLIII, nr. 263, 22 noiembrie.

[17] Nomo Filax, *Scrisoarea pierdută la Teatrul unguresc*, în *Înfrăţirea*, Cluj, 1922, an. III, nr. 659, 15 noiembrie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Traducătorul piesei, Imre Kádár, publică în ziua premierei un articol referitor atît la piesă, cît şi la o serie de probleme ivite în cursul traducerii şi care cuprinde, totodată, şi unele aprecieri asupra lui Caragiale: «Scrierile sale sînt adevărate scrieri româneşti, nu numai subiectul şi mediul e românesc, dar şi esenţa lor. Nu s-ar schimba cu nimic valoarea scenică a pieselor lui Caragiale dacă am transpune ambianţa lor în vecini sau mai departe. În cursul traducerii am fost ispitit să transpun această comedie de alegeri, să-i dau un colorit maghiar; n-ar fi trebuit să fac altceva decît să scriu peste tot «ungur» în loc de «român». N-am făcut-o totuşi, fiindcă asemenea intervenţii drastice în opera unui scriitor se califică drept barbarisme. A rămas deci piesa: o alegere în România veche, anno 1883, dar Menyhért Katánghy ar putea striga la fel cu Caţavencu, că «lupta de alegeri e viaţa popoarelor». Însă politica nu e niciodată scopul unei creaţii de artă, ci eventual materialul său de bază. Caragiale e în primul rînd artist, şi numai după aceea e politician. Şi e un artist mare» [18]. În încheierea articolului său, autorul afirmă: «Acţiunea e foarte complicată, pe alocuri comicul de situaţie domină ironia, pe alocuri se simte foarte deschis tendinţa. Dar situaţiile sînt atît de artistic compuse şi atît de fină şi promptă e ironia, încît înţelegem perfect publicul român, care pretinde în permanenţă prezenţa acestei piese pe scenele româneşti» [19]. Ca răspuns la problema termenilor de comparaţie cu un spectacol românesc, autorul arată foarte just că reprezentanţii presei şi artei române nu vor veni, desigur, pentru a face comparaţie — «şi ştiu foarte bine că ceea ce au atins teatrele române cu spectacolele *Scrisorii pierdute* în decursul anilor nu poate fi atins de un experiment al teatrului maghiar. Spectacolul e adresat publicului în stilul său, şi am ferma convingere că munca nobilă şi spirituală a lui Jenő Janovics va însemna mai mult decît un act al apropierii culturale: sărbătoarea descoperirii unei grandioase personalităţi pentru un public nou » [20].

După premieră, tot din rubrica de literatură şi artă din *Keleti Ujság* [21], aflăm că delegaţia română, condusă de Petre Sturdza, preşedintele sindicatului artiştilor, a sosit abia la cel de-al doilea spectacol, din cauza unui accident de tren. Totodată se semnalează apariţia unei cronici privind recenta premieră în ziarul *Înfrăţirea*, sub semnătura lui Aurel Buteanu, care notează: «...cum *arta* a fost întotdeauna un bun teren de înţelegere între popoare, s-au pornit şi dintr-o parte şi dintr-alta explorări pentru o cunoaştere reciprocă mai amănunţită» [22]. În continuare, autorul remarcă importanţa prezentării *Scrisorii pierdute* în limba maghiară şi o califică drept un «omagiu adus marelui dramaturg». Constată cu bucurie că opera lui Caragiale «a fost înţeleasă de un public care nu ne cunoştea nici istoria, nici viaţa socială», şi afirmă că reprezentaţia maghiară a dovedit din plin că «o piesă pur socială poate trăi şi după dispariţia tipurilor şi a moravurilor fixate în ea» [23]. Se spulberă deci dilema, care fusese lansată în paginile aceluiaşi ziar *Înfrăţirea*, cu privire la universalitatea operei lui Caragiale. Aurel Buteanu mărturiseşte că a fost în dubiu în ceea ce priveşte primirea spectacolului de către publicul maghiar. Aceasta mai ales pentru faptul că ştia că traducătorul «pentru a nu lua caracterul tipic naţional al piesei, care o face atît de interesantă şi de o valoare generală, universală — cum însuşi d-sa zice — făcuse numai o simplă traducere şi nicidecum o localizare a piesei. Şi actul întîi nu ne-a spulberat gîndurile pesimiste, căci publicul nu putea gusta verva piesei din cauza «clasei de sus», care vine de obicei tîrziu la spectacole. Dar apariţia Cetăţeanului turmentat ne-a strecurat în suflet nădejde şi actele următoare au răpit într-adevăr atenţia publicului şi aplauzele de la sfîrşitul lor ne-au încredinţat cu prisosinţă că piesa românească a fost înţeleasă şi a plăcut» [24].

Cu privire la spectacol, interpretare şi regie putem citi următoarele în ziarul *Ellenzék*: «Spectacolul are un ritm alert şi este caracterizat prin stil. Interpreţii au produs un joc de ansamblu, străbătut de un umor sclipitor. Dar, fără îndoială, s-a simţit şi mîna diriguitoare a spectacolului, mîna regizorului bun» [25]. Iar Buteanu arată că «actorii au jucat corect, deşi în unele locuri gesturile erau prea mult exagerate. Dintre artişti remarcăm succesul lui Nagy în Cetăţeanul turmentat, pe care l-a redat veridic. Szabados Piri (Zoe), Táray (Tipătescu), Oláh (Brînzovenescu) au fost interpreţi buni ai rolurilor încredinţate lor. Forgács (Farfuridi) ni s-a părut cam forţat, Lengyel (Caţavencu) bine, afară de scena luării cuvîntului din actul al III-lea, Enyedi şi Sebestyén corecţi. Leővey (Dandanache) nu a scos îndestul în relief caracterul personagiului. Luată în întregul ei, distribuţia a fost fericită. Mai mult temperament în joc totuşi n-ar fi stricat (în nici un caz însă nu atît, cît în scena adunării, care a fost exagerată)». Cît despre traducere, afirmă că întrece orice aşteptare. «D-l Kádár a înţeles perfect de bine cele mai tipice nuanţe ale limbii, redîndu-le cu aceeaşi savoare şi vervă. Greşită e doar interpretarea «poliţaiului» cu «poliţist» [26]. Tot în legătură cu traducerea mai obiectează cîteva «pociri» de limbă. În concluzie afirmă că această reprezentaţie a fost un act de seamă, un act lăudabil, care va avea, desigur, serioase urmări în ce priveşte «relaţiile dintre noi şi maghiarii de aici» [27].

Cronicarul cotidianului *Ellenzék*, după ce trece în revistă cîteva probleme în legătură cu traducerea

[18] Kádár Imre, *Felvonásköz*, în *Keleti Ujság*, Cluj, 1922, an. V, nr. 265, 23 noiembrie.

[19] *Ibidem*.

[20] A se vedea trimiterea 14.

[21] *Román sajtó a magyar színház Caragiale előadásáról*, în *Keleti Ujság*, Cluj, 1922, an. V, nr. 267, 25 noiembrie.

[22] A. Buteanu, « *Scrisoarea pierdută* » *de Caragiale*, în *Înfrăţirea*, Cluj, 1922, an. III, nr. 667, 25 noiembrie.

[23] *Ibidem*.

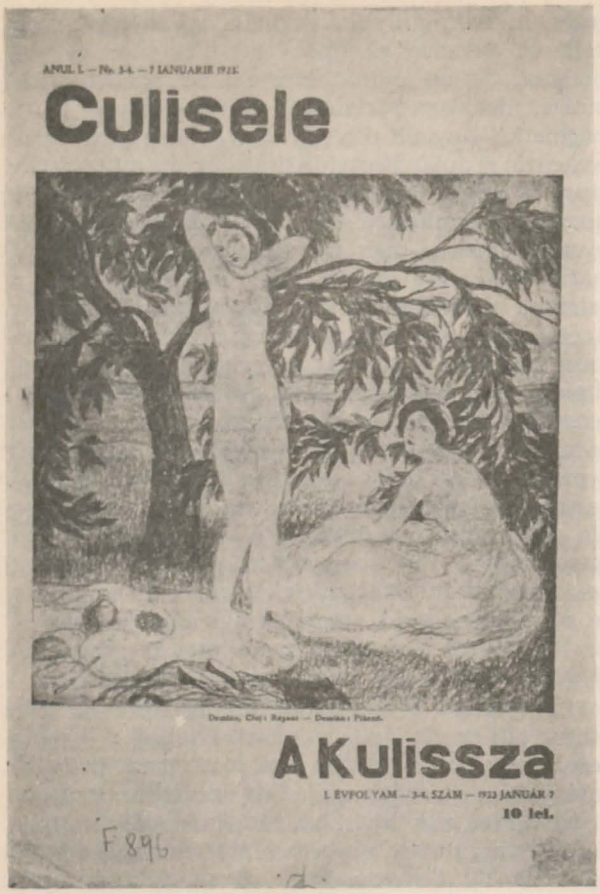
[24] *Ibidem*.

[25] I. O., *Az elveszett levél*, în *Ellenzék*, Cluj, 1922, an. XLIII, nr. 266, 25 noiembrie.

[26] A. Buteanu, *loc. cit.*

[27] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro


ANUL I. — No. 3-4. — 7 IANUARIE 1923.

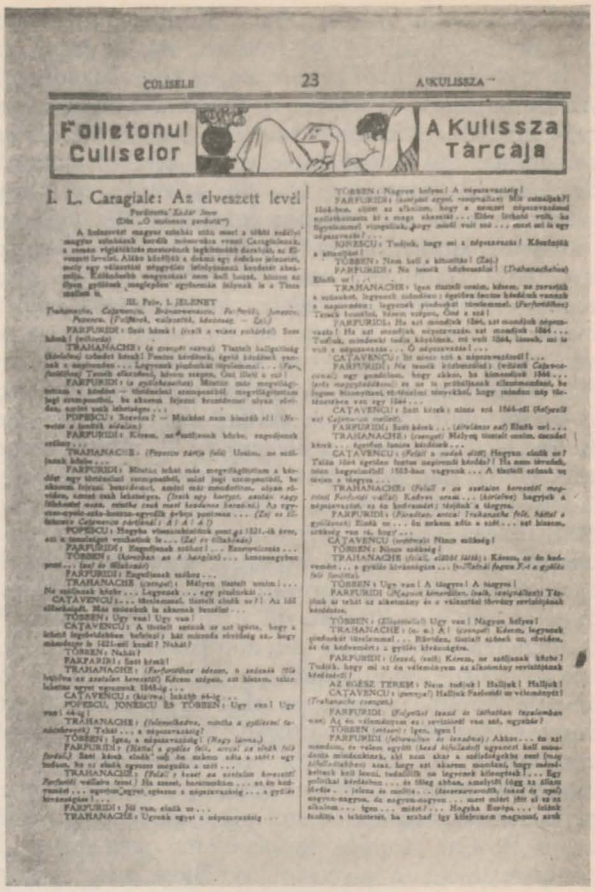
Culisele

Desenin, Cluj: Regasit — Desenin: Pikenti.

A Kulissza

I. EVFOLYAM — 3-4. SZÁM — 1923 JANUÁR 7

10 lei.


CULISELE 23 A KULISSZA

Foiletonul Culiselor

A Kulissza Tárcája

I. L. Caragiale: Az elveszett levél

Fordította: Zelkó Imre

(Din „O noapte furtunoasă")

A bolyongó magyar utcákat szép szóval szórja szét a tiszai szülött magyar utcáknak kerék nélküliek mérnöke-vezetője Caragiale, a szomszéd régiségkötés szerencsétlen legkitűnőbb darabja, az Elveszett levél. Alkba kézfogás a dolgon egy dobokos jelenetet, mely egy vétkezőtől nőgyűrűt letörlésének kerdezet ábrázolja. Valóbanbb magyarokat nem kell lesnek, hiszen az ilyen gyűlnek „magyarban" szórhatnak folyosek is a Tisza mellett is.

III. Felv. 1. JELENET

Farfuridi: Szép hölgy! (Szép a vizes cukrászné! Szép hölgy!) (Felkiáltó)

TRAHANACHE: (a szomszéd szavai: Tisztelt hallgatóság (Kérdéses) szlenet kérdi!) Pontos kérdések, igazi kérdések vannak a magyarban . . . Legyenek pistolcskái szépszámmal . . . (Farfuridi: Szép hölgy!) Szép hölgy szépen, Ős! (Szép a szó!)

FARFURIDI: (a gyilkosságban) Mintha más megvilágítottam a kérdést egy tisztességes szemszögéből, mint jogi szempontból, be akarom bizonyítani, amiért más szemszögben, olyan szépszóban, szépen szép kérdésegyen. (Szép szép hortyogó szépszó szép! Szépszó szép szépszó szép szép szépszó szépszó szép szépszó szépszó szép szépszó szépszó

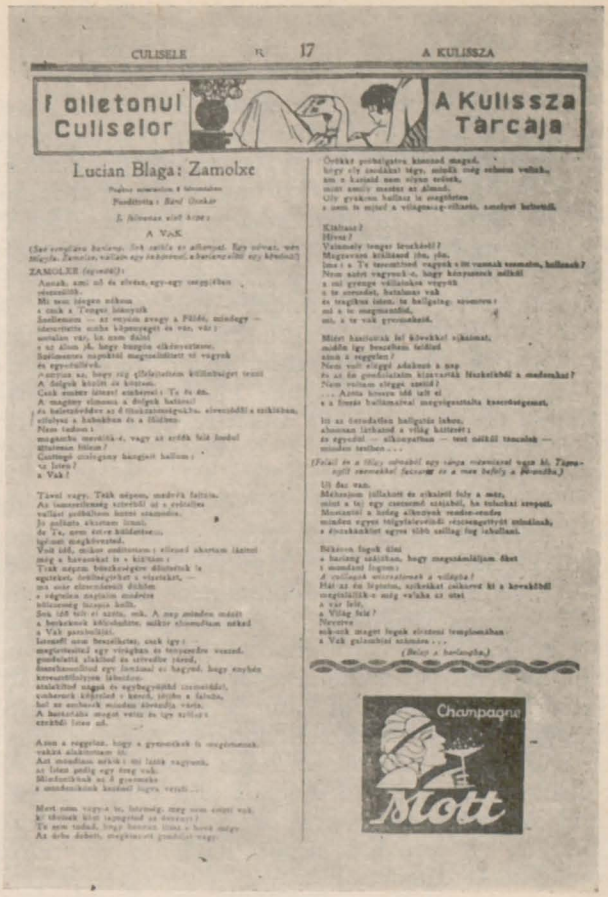


Fig. 2 a, b — *Primul tablou al primului act din* Zamolxe, *de Lucian Blaga, tipărit în revista bilingvă* Culisele — A kulissza *din Cluj, la 1 februarie 1923.*

studiile sale deopotrivă au exercitat o adîncă influenţă asupra literaturii maghiare din România, şi între cele două războaie opera lui a avut un rol important în consolidarea prieteniei dintre români şi maghiari » [33].

O serie de poeţi maghiari (Lajos Áprily, Zoltán Franyó, Ferenc Szemlér, László Gáldy) au tălmăcit din versurile lui. Încep să apară studii despre el, precum şi o rubrică — un fel de revistă a revistelor —, în care se fac relatări cu privire la studiile şi articolele apărute despre Blaga în presa românească (în *Pásztortüz*, *Hirnök*, *Erdélyi Helikon* [34]); apar de asemenea traduceri din opera sa dramatică. Astfel, Oszkár Bárd traduce piesa *Zamolxe*, care a şi fost reprezentată în stagiunea 1923/1924.

Premiera piesei *Zamolxe* a avut loc la 28 februarie 1924. Între traducătorul Oszkár Bárd şi Lucian Blaga «se naşte o adîncă şi trainică prietenie», iar în ceea ce priveşte marele succes al acestei piese «critica vremii relevă nu numai originalitatea dramei şi faptul că este deschizătoare de drumuri, dar şi valorile specifice de stil ale filozofului şi poetului liric, precum şi bogăţia limbajului său artistic » [35]. Căutînd explicaţia marelui succes al primelor opere ale lui Lucian Blaga, Elemér Jancsó, în articolul său publicat în *Tribuna*, ajunge la următoarea concluzie: «În primul rînd prin faptul că în al doilea deceniu al veacului în literatura maghiară din România tendinţele de înnoire a stilului se află în centrul preocupărilor, avangardismul şi expresionismul au priză şi în general tot ceea ce înseamnă părăsirea vechilor forme şi căutare de drumuri noi. Revistele *Napkelet*, *Periskop*, *Erdélyi Géniusz* reprezintă în modul cel mai categoric această orientare. Nu este întîmplător deci că ele publică cele mai multe traduceri din Blaga, precum şi articole în legătură cu opera sa » [36].

În 1922, tînărul poet transilvănean Lucian Blaga este premiat în aula Universităţii din Cluj pentru poemul dramatic *Zamolxe*. Profesorul Sextil Puşcariu relevă calităţile lucrării: «Poemul dramatic *Zamolxe* are una din cele mai izbutite concepţii filozofice şi se remarcă prin limpezimea şi armonia versurilor sale. Ivirea acestei noi opere, în o vreme în care se crede că suferim de o decadenţă pe tărîmul literar, ne dă speranţe noi pentru viitor şi

[33] Elemér Jancsó, *Blaga în limba maghiară*, în *Tribuna*, Cluj, 1967, 1 iunie.

[34] Szemlér Ferenc, *Román folyóiratszemle*, în *Erdélyi Helikon*, Cluj, 1936, an. IX, nr. 3, martie; Szabó István, *Román folyóiratszemle*, în *Erdélyi Helikon*, Cluj, 1938, an. XI, nr. 7, august-septembrie.

[35] Elemér Jancsó, *loc. cit.*

[36] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

putem presupune că tradiţionala viaţă literară din Ardeal va fi cu succes urmată de tinerii noştri literaţi »[37].

Nu trece un an de la premierea solemnă a piesei lui Blaga şi Teatrul Maghiar din Cluj o şi introduce în repertoriul său[38], iar în revista bilingvă *Culisele — A kulissza* apare în 1923 primul tablou al primului act din *Zamolxe*, în traducerea lui Oszkár Bárd[39]. Peste un an avem deja ştiri despre pregătirile intense ale Teatrului Maghiar din Cluj în vederea reprezentării acestei piese, despre regie (semnată de directorul teatrului), despre decorurile proiectate în vederea rezolvării schimbărilor rapide între tablouri, precum şi despre interpreţii principali (Sándor Forgács, László Kemény, Margit Izsáky, Erzsi Tóth, Gizi Marsi, I. Szentgyörgyi, Lengyel, Mihályfy, Réthely şi alţii[40]).

La 24 februarie 1924, *Keleti Ujság* anunţă din nou premiera şi totodată relevă faptul «că aceasta va fi prima reprezentaţie a piesei *Zamolxe*. Opera unui poet român va fi reprezentată pentru prima oară pe scena Maghiară»[41]. Acest fapt este menţionat de altfel şi de către directorul Janovics, într-un interviu acordat revistei *Rampa*, cu ocazia turneului Teatrului Maghiar din Cluj la Bucureşti, turneu întreprins în anul 1925, la invitaţia lui Nicolae Iorga; cu acest prilej, Janovics vorbeşte despre repertoriul românesc al Teatrului maghiar din Cluj, menţionînd că «îndrăzneaţa operă dramatică a d-lui Blaga, *Zamolxe*, pe care n-a jucat-o încă nici un teatru românesc, la teatrul ce-l conduc eu s-a reprezentat»[42]. Ca şi de ziarul *Patria*, de altfel, care îşi exprimă, cu ocazia premierei maghiare, regretul că piesa n-a fost reprezentată de un teatru naţional. «Ne-am fi bucurat mai mult să vedem piesa aceasta redată întîi în limba în care a fost scrisă, pe scena unui teatru român — mă gîndesc la Teatrul Naţional din loc[alitate] —, unde ar fi putut să apară în condiţii netăgăduit mai bune, în special în ceea ce priveşte tehnica»[43].

Pe baza acestor documente şi a articolului semnat de Elemér Jancsó din *Tribuna*, îndrăznim să facem o rectificare privitoare la o afirmaţie a lui Alexandru Paleologu, atunci cînd acesta din urmă vorbeşte despre teatrul lui Lucian Blaga şi afirmă că «teatrul lui Lucian Blaga a avut şi are încă o soartă ingrată. Ca şi superbul *Danton* al lui Camil Petrescu, rămas pînă astăzi nejucat, *Zamolxe* şi *Tulburarea apelor* nu au ispitit nici un director de teatru şi nici un regizor. Cele care au fost jucate, *Meşterul Manole* (în 1929), *Cruciada copiilor* (1930) şi *Avram Iancu* (în 1935), nu au atras publicul şi nu au rămas în repertoriu»[44]. Autorul articolului nu s-a referit probabil şi la spectacolele maghiare, sau nu s-a documentat asupra faptului că *Zamolxe* fusese prezentat încă *în anul 1924 în premieră pe ţară* (cum se spune în termeni actuali) în limba maghiară, la Teatrul Maghiar din Cluj.

Cronicarul ziarului *Patria*, comentînd premiera piesei lui Blaga, ne dă unele detalii privind atmosfera premergătoare spectacolului: «Aşteptînd să se ridice cortina şi privind sala ce se umplea treptat de public — şi românesc foarte mult — venit să admire opera unui român jucată întîi în ungureşte, îmi veni să fac o comparaţie între profetul din piesă şi profetul scrisului modern, ajutorul ei». Din lipsă de spaţiu suficient, din conţinutul piesei — prezentat pe scurt — este desprins numai firul principal, «lăsînd la o parte trăsătura bogată şi pestriţă a piesei, cu atmosfera plină de misticism în care se petrece toată acţiunea». După ce apreciază că traducerea lui O. Bárd a ştiut să păstreze «întreg farmecul şi subtilităţile originalului», trece la analiza jocului actorilor. Îl menţionează pe «d-l Forgács Sándor, în rolul titular, care a dat un Zamolxe cum nu ni-l putem închipui mai bun. Cu dibăcie au fost susţinute şi celelalte roluri mari şi mici din piesă. Singurele lipsuri le-a oferit partea tehnică ici-colea. Jocul bachantelor încă putea fi, cu toată sălbătăcia lui, ceva mai artistic. Piesa *Zamolxe* a pretins de la membrii scenei ungureşti, desigur, foarte mult, şi putem fără patimă s-o spunem că dînşii au dat tot cît le-a stat în putere. D-l Blaga a fost des ovaţionat şi chemat la rampă. Traducătorul — din prea multă modestie, poate — nu şi-a făcut apariţia. Deşi ar fi meritat cu drept cuvînt să-şi primească ovaţiile publicului»[45].

În ceea ce priveşte reacţia presei maghiare faţă de această premieră, cronicarul *Patriei* subliniază că «presa maghiară din localitate nu are decît cuvinte bune de apreciere, insistînd asupra cuprinsului bogat de idei din *Zamolxe*, arătînd în aceeaşi vreme greutăţile de a fi reprezentată pe scenă din cauza lipsei de acţiune». Rezultă din citatele reproduse din *Ellenzék*, *Világ* şi *Keleti Ujság* că «întreaga presă maghiară constată faptul că lucrarea lui Blaga a fost primită cu simpatie»[46].

În *Keleti Ujság*, cronicarul teatral K.I. (Kádár Imre) arată că premiera de la Teatrul Maghiar a fost în acelaşi timp o împletire pe plan artistic a elementelor române şi maghiare: «Piesă românească, traducător maghiar, actori maghiari, regizor maghiar, ansamblu de balet românesc, care s-au contopit într-o armonie perfectă în slujba artei. Seara premierei ne-a făcut impresia unei lumini proiectate

[37] Sextil Puşcariu, *Un eveniment literar istoric. Sărbătorirea poetului ardelean L. Blaga*, în *Înfrăţirea*, Cluj, 1922, an. II, nr. 416, 5 ianuarie.

[38] *Uj román darab magyarul*, în *Keleti Ujság*, Cluj, 1923, an. VI, nr. 6, 10 ianuarie.

[39] A se vedea *Culisele — A kulissza*, Cluj, 1923, an. I, nr. 5, 1 februarie, p. 17.

[40] A se vedea *Keleti Ujság*, Cluj, 1923, an. VI, nr. 14, 15, 30, 41, 42, 43, 60.

[41] « *Zamolxe* », în *Keleti Ujság*, Cluj, 1924, an. VII, nr. 43.

[42] Leonard Paukerow, *De vorbă cu directorul Teatrului Maghiar*, în *Rampa*, Bucureşti, 1925, an. VIII, nr. 2175, 28 ianuarie.

[43] « *Zamolxe* » *de Lucian Blaga*, în *Patria*, Cluj, 1924, an. VI, nr. 44, 2 martie.

[44] Al. Paleologu, *Teatrul lui Lucian Blaga*, în *SCIA, Seria teatru, muzică, cinematografie*, 1966, nr. 1, p. 37.

[45] « *Zamolxe* » *de Lucian Blaga*, *loc. cit.*

[46] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

într-un viitor fericit, dar nu prea apropiat. Publicul maghiar îl cunoştea pe L. Blaga prin cele cîteva versuri publicate. Arta lui Blaga izvorăşte din adîncurile sufletului popular, motivele sale sînt luate din simţămintele şi felul de a gîndi al poporului, alegoriile sale încărcate pînă aproape de explozie sînt înrudite cu fantezia poporului român. În *Zamolxe* cîntă în primul rînd poetul, acel poet care întruchipează o extraordinară forţă morală, care în exprimare e simplă, pînă la mistic, un poet mai mult verbal, decît vizual. *Zamolxe* e tragedia profeţilor de totdeauna. Învăţăturile devin dogme, deşi au pornit de fapt împotriva dogmei. Poporul divinizează pe zeul Zamolxe şi-l uită pe Zamolxe profetul. Şi Zamolxe, care nu mai voia să existe idoli, îşi sfarmă propriul idol cînd şi-l vede. Şi aceasta cu preţul vieţii lui» [47]. În ceea ce priveşte traducerea, muzica compozitorului clujean Slezák (puternică în primitivismul ei), munca maestrului de balet Ligeti, de la Opera Română, şi a actorilor, toate au slujit din plin opera poetică a lui Blaga. Articolul menţionat manifestă rezerve faţă de costumaţie, care «n-a avut un stil unitar, nu a reuşit să redea simplitatea binecunoscută a tracilor»; aceleaşi rezerve le manifestă asupra decorurilor proiectate, care par să fi fost în detrimentul iluziei scenice, deşi contribuiau la schimbări rapide.

Cotidianul *Ellenzék* scrie: «Misterul păgîn cu titlul *Zamolxe* nu e decît o lucrare poetică dramatică. Sînt în acest poem multe idei şi frumuseţi poetice, mult mai multe decît ar putea suporta cele trei acte. Este însă mai puţină acţiune decît într-o piesă obişnuită. Acţiunea se desfăşoară numai în adîncul sufletelor, acolo unde ideile aleargă vertiginos spre prăbuşirea tragică. E o tragedie, nu a omului, ci a umanităţii, a tuturor acelora care îşi ridică idoli, care îşi fac din divinitate însăşi un idol, ca să creadă în el» [48].

Revista *Pásztortüz*, prin condeiul lui Béla Jancsó, publică o analiză care pătrunde pînă în miezul ideilor filozofice ale piesei: «Figura profetului trac e un fragment din elementele mistice străvechi, din istoria neamului românesc. Pe plaiurile stîncoase trăiesc încă zeii greci şi domină asupra unui puternic popor, care duce o luptă aprigă împotriva naturii vitrege. Dar credinţa lor e numai o obişnuinţă socială, nu mai poate însufleţi, nu mai poate da tăria sufletească de care poporul ar avea nevoie, fiind străină de structura sufletească a acestuia. Zamolxe transmite poporului său cuvintele auzite în natură, în mijlocul acelei naturi în care a trăit el, deşi inconştient numai. Să fim însă atenţi: Zamolxe e un fruct al sufletului unui neam. Şi totuşi nu acest lucru este demn de remarcat la el, ci faptul că este capabil să transmită un sentiment înălţător şi aceluia care nu aparţine acestui neam, fiindcă reprezintă cele mai native caracteristici spirituale ale neamului, dorinţa unei vieţi eterne, exprimată printr-o credinţă vie. Figura profetului trac creşte astfel pînă la dimensiunile simbolului. Zamolxe e profetul de pretutindeni. Soarta lui e soarta tuturor profeţilor. Zamolxe însă decade, şi nu datorită faptului că intră în contradicţie cu propriile sale învăţături; poporul nu-l ucide fiindcă nu-i înţelege învăţăturile: el trebuie să moară fiindcă e profet. Şi aceasta nu e tragedia individului, e tragedia ideii şi a ideoforului. Tragismul lui Zamolxe se desfăşoară în sfera gîndirii; evenimentele, acţiunile trec pe lîngă el. Din cauza acestui fapt, creaţia scenică poate fi analizată numai prin prisma exprimării scenice, în imaginea artistică a ideilor. Tragedia destinului creşte o dată cu estomparea culorilor şi caracterelor individuale; pe Zamolxe îl dezavantajează însă lirismul. Blaga exprimă prin monologurile lui Zamolxe o lirică panteistă. Simte în interiorul său complexitatea acelui infinit pe care-l va exprima — în simplitatea lui — prin minunate şi monumentale expresii. Această lirică distruge însă figura stilizată, şi ritmul tragediei destinului devine tărăgănat» [49].

În ce priveşte rezolvarea scenică, «regia şi interpretarea, colectivul clujean — potrivit relatărilor presei — a căutat să aducă la suprafaţă, să exprime profunzimea piesei. Actorii şi-au intuit rolurile într-o perfectă armonie. Muzica lui Slezák s-a integrat perfect conţinutului piesei, însă dansul bachantelor pare a fi căpătat o pondere prea mare» [50].

Publicul a simţit nu numai frumuseţile piesei ci şi faptul că această premieră însemna un pas înainte pe drumul apropierii culturale. În subtila analiză a spectacolului se arată totuşi că, în pofida «perfectei redări a poeziei lui Blaga, *Zamolxe* este înainte de toate o operă pentru lectură; tipărirea sa în limba maghiară ne-ar îmbogăţi însă spiritualiceşte» [51].

TEREZA PERIS CHEREJI

SPECTACOLUL DAT DE ŞCOLARII ROMÂNI DIN BLAJ ÎN IARNA ANILOR 1755 — 1756

După trecerea unui an de la înfiinţarea primelor şcoli româneşti din Blaj, canonicul Grigore Maior [1] împreună cu dascălii Vasile Neagoe-Orbul şi Zaharia au pregătit cu elevii şcolii elementare şi ai celei latineşti un *exercitium* de teatru, o variantă a dramei biblice a Irozilor, spectacol reprezentat la Blaj şi prin împrejurimi, în zilele de Crăciun ale anului 1755. Această primă piesă de

[47] K. I., « *Zamolxe* », în *Keleti Ujság*, Cluj, 1924, an. VII, nr. 48, 1 martie.

[48] A se vedea *Ellenzék*, Cluj, 1924, 1 martie.

[49] Jancsó Béla, « *Zamolxe* », în *Pásztortüz*, Cluj, 1924, an. X, nr. 1—2, 25 ianuarie, p. 276—278.

[50] *Ibidem*.

[51] *Ibidem*.

[1] Grigore Maior (1715—1785), doctor în filozofie şi teologie al Colegiului *De Propaganda Fide* din Roma;

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

teatru, jucată de şcolarii blăjeni în limba română, era compusă din patru-cinci «cîntări» (colinde) şi două «peroraţii» (cuvîntări); iar cei 13 şcolari-diletanţi au reprezentat această *comoedia ambulatoria alumnorum*, din ziua de 24 decembrie 1755 şi pînă la 6 ianuarie 1756, la Blaj şi în turneu la Sebeşul Săsesc, Alba-Iulia, Vinţul de Jos şi la Cut.

«Urzitorul» acestei piese — după cîte se ştie — era directorul, profesorul şi bibliotecarul gimnaziului sau şcolii latineşti din Blaj, Grigore Maior, «regizorul» trupei era Vasile Neagoe-Orbul, fiul protopopului Marin Neagoe din Broşteni, iar conducătorii ei erau Grigore Maior şi dascălul Zaharia, tot de la şcoala latinească.

Textul «comédiei» nu s-a păstrat. S-a păstrat însă scrisoarea preotului Athanasie Rednic [2], director al seminarului sau şcolii superioare din Blaj, scrisoare scrisă în latineşte şi datată 11 ianuarie 1756, trimisă drept «raport» episcopului Petru Pavel Aaron de la Bistra [3], înalt prelat al Făgăraşului, care tocmai părăsise Blajul. Din textul acestei scrisori-raport aflăm că şcolarii blăjeni, la îndemnul amintiţilor dascăli, s-au îmbrăcat în haine după obiceiul «comedieşilor», au jucat teatru şi au stîrnit mare admiraţie, dar şi multă îngrijorare printre români. Ca urmare a scrisorii semnate de cuvioşia-sa Athanasie Rednic [4], atît Grigore Maior şi ceilalţi dascăli, cît şi şcolarii-actori au suferit multe ponoase pentru îndrăzneaţa lor «faptă» din partea conducerii ecleziastice a Blajului, cetate culturală a românilor din Transilvania în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Dăm mai jos traducerea *in extenso*, din limba latină, a scrisorii lui Athanasie Rednic către Petru Pavel Aaron, cel mai vechi document cunoscut al istoriei teatrului românesc cult din Transilvania [5], document legat totodată de lupta cărturarilor *Şcolii ardelene* pentru drepturile limbii româneşti şi pentru dovedirea latinităţii noastre [6].

«Prea Ilustre şi respectate Stăpîne, mie conducător foarte binevoitor!

După plecarea mea din Blaj, nişte şcolari mai mari şi mai mici din şcoala latină şi valahă au fost îmbrăcaţi cu haine aşa cum sînt îmbrăcaţi la comédii [comedianţii]; unul juca rolul regelui, alţi patru purtau un baldachin pe patru stîlpi sub care păşea regele, doi duceau pe sus o persoană cu panglică asemănătoare cu aceea pe care o poartă episcopii catolici, doi făceau pe îngerii: aceştia aveau icoanele cusute chiar pe piept. Pentru acest scop (pentru reprezentaţie — *n.n.*) au luat haine de la unul şi de la altul; cel care era rege avea de la doamna Mardsinaina o oarecare haină care costa 10 bani de aur, după cum aud; ţinea în mînă un sceptru [împodobit] cu sticlă, iar alţii purtau pe frunte bucăţi de sticlă luate, după cîte aud, de la candelabrul pe care l-am cumpărat de la d. Pekkers, la Sibiu. Astfel instruiţi — cu un toboşar, care era şi sol şi purta în mînă o trompetă, cu un altul care ducea un steag făcut din materialul pe care P[reotul] Gregorius [Maior] îl cumpărase la Viena şi un altul reprezentînd pe un etiopian şi cu doi ţigani cîntînd din liră —, aici, în Blaj, ei şi-au împlinit, la cîteva case, exerciţiul (reprezentaţia — *n.n.*) pentru care fuseseră instruiţi. Acesta consta din patru sau cinci cîntări valahe şi [declamările] celorlalţi doi, a regelui şi a celuilalt, în limba română; regele, însă, pe tron, deasupra sceptrelor pe care alţii le ţineau, vorbea şezînd; solul stînd în picioare pe umerii altuia, sufla din trompetă. După ce şi-au luat hainele, aceştia toţi — în afară de ţigani, cărora le dăduse drumul Basilius Orbul, care mergea cu şcolarii şi totodată şi cu celălalt dascăl de latină, Zaharia — au modificat versurile şi, apropiindu-se de Sebeş, după ce şi-au pus din nou costumele, şi-au perfecţionat aici reprezentaţia prin repetiţii şi au mers la Carolina [Alba-Iulia], la Vinţ, în satul Cut, vizitînd şi alte locuri, cu o zi înainte de Crăciun. După cum am spus, ajungînd la Blaj în ajunul Bobotezei, pe cînd eram chiar eu acasă, au venit şi la noi în sala de mîncare, în această zi, pe cînd mîncam, şi şi-au făcut jocurile; le-am văzut pe toate, în afară de figura solului, care se zicea că a stat pe umerii unei alte persoane. Din ceea ce vorbesc oamenii despre acest spectacol extraordinar al lor, aud că poporul nostru îi privea cu cea mai mare admiraţie pretutindeni, şi acolo unde nu se frecventau bisericile, cînd intrau aceştia în biserică, biserica nu putea să mai cuprindă mulţimea de popor; în unele locuri, oamenii sărutau imaginile cusute pe hainele copiilor. Străinii, ca germanii, saşii şi ungurii, spuneau că se bucură de spectaco-

fiind director, bibliotecar şi profesor al primelor şcoli din Blaj, a trimis pentru studii înalte la Roma pe Gheorghe Şincai şi pe Petru Maior, care împreună cu Samuil Micu şi Ion Budai-Deleanu au fost reprezentanţii Şcolii ardelene de mai tîrziu. Se crede a mai fi fost autorul celei mai vechi scrieri de teatru în limba română din Transilvania, *Occisio Gregorii in Moldavia Vodae tragedice expressa.*

[2] Athanasie Rednic (m. 1772), într-un tîrziu episcop unit al Făgăraşului, cu reşedinţa la Blaj, cetatea culturală a românilor în veacul al XVIII-lea. A fost unul din cei dintîi directori şi profesori ai teologilor blăjeni.

[3] Petru Pavel Aaron de la Bistra (1709—1764), doctor în filozofie şi teologie al Colegiului *De Propaganda Fide* din Roma, episcop şi scriitor ecleziastic, întemeietorul şcolilor de la Blaj. Sub vicariatul său s-a terminat zidirea catedralei din Blaj, unde au fost deschise cele trei şcoli: şcoala de obşte sau elementară, condusă de dascălul mirean C. Dimitrovici, venit de la Roman; şcoala secundară, numită latinească, sub conducerea lui Grigore Maior, şi şcoala superioară sau seminarul, condus de Athanasie Rednic, nobil din Giuleştii Maramureşului, care îşi făcuse studiile de filozofie şi teologie la Roma.

[4] Originalul scrisorii-raport, aflat cîndva la Biblioteca arhidiecezană din Blaj, se găseşte actualmente la Biblioteca Filialei Academiei Republicii Socialiste România din Cluj, fond Blaj, nr. 169.

[5] A se vedea şi *Istoria teatrului în România*, vol. I, Bucureşti, 1965, p. 111 şi 188—189.

[6] A. Lupeanu, *Un început de teatru românesc ambulant în Transilvania în 1755*, în *Societatea de mîine*, Cluj, 1924, nr. 26, p. 520—521.

Idem, *Evocări din viaţa Blajului*, Blaj, f.a.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lele lor. Unii ziceau cu oarecare amărăciune că la ei nu se găsesc tineri potriviţi pentru a practica asemenea jocuri şi nici pentru a declama asemenea piese. Chiar şi acest lucru l-am auzit a fi spus de către cineva, că un altul dintre oamenii noştri zicea: «Noi oprim Turca prin vorbă, dar o jucăm de fapt». Însă respectatul Vicar spunea că toate au fost invers, ca să nu mai meargă astfel îmbrăcaţi de aici înainte; însuşi Basilius Orbul, care fusese dat acestora ca paznic, mi-a spus că el a lucrat în tot chipul ca să împiedice această misiune a sa şi a tinerilor; P[reotul] Gregorius [Maior] gîndea aproape acelaşi lucru, nevoind să plece astfel; în sfîrşit, consimţind chiar şi P[reotul] Silvestru [Caliani], zicea că el a fost învins. Orişice ar spune alţii, este lucru adevărat că aceasta este o mare noutate care nici nu este practicată de alte neamuri şi este posibil să fi auzit a fi lăudată de unii; totuşi, nu ştim, oare este lăudată pentru că este socotită de ei înşişi a fi un lucru demn de laudă, sau pentru ca să ne îndemne şi mai mult a face lucruri asemănătoare, care pentru noi se pot întoarce în viţiu, căci dacă ei înşişi [le] laudă ca pe nişte lucruri demne de laudă, din ce pricină ei înşişi nu procedează în aşa fel încît să-şi atragă pentru ei admiraţie şi laudă, pentru care ei depun mare efort şi fac multe cheltuieli. Noi ştim, în afară de acestea, că avem mulţi duşmani care pot uşor să ne denunţe, arătîndu-le pe acestea (jocurile de teatru — *n.n.*) ca semne ale vreunei viitoare răzvrătiri, deoarece ne văd mergînd cu tobă, steag şi trompetă, din cetate în cetate, şi ar fi mai bine să stăm ascunşi pînă ce s-ar poseda un lucru bun în mod perfect, şi astfel să înaintăm, decît [să oferim] adversarilor unele semne ale unui «bun» încă nu perfect posedat (...). Va spune din întîmplare cineva că şcolarii au cîştigat 50 de fiorini; însă aud de la Basilius, conducătorul acestora, că într-atîta au rupt toga aceea primită de la doamna Mardsinai[na], încît aceasta i-a cerut, plîngînd, zece bani de aur pentru haină, fiindcă ea nu poate s-o mai poarte, nici nu îndrăzneşte să-i spună soţului, şi nici nu-i mai poate încredinţa cheile casei sale Părintelui Gregorius. Aud în plus de la Basilius că elevii au rupt, în această călătorie, şi hainele altora, o dată cu hainele lor; în această vreme, cînd şi-au neglijat studiile; ce trebuie spus de tineretul care chiar de pe acum începe să aibă asemenea manifestări ... Ai noştri Preoţi, aducîndu-se la cunoştiinţă Respectatului nostru Vicar, în a doua zi a Crăciunului, au plecat — unul la Cut, în acelaşi loc, împreună cu şcolarii comedianţi ce erau la *exercitium*. La doamna Mardsinaina au venit ei înşişi acasă, în ajunul Botezului Domnului Iisus Christos. O, dacă n-ar recunoaşte că ei au făcut aceasta pentru legea ascultării religioase (...). P[reotul] Vicar sfătuia pe Boier să nu mai admită ca asemenea lucruri să fie practicate de către copiii săi, aşa cum am povestit. Acesta a răspuns că el nu mai ştie pe cine să asculte. Basilius Orbul spunea de asemenea că şi el este nelămurit, pînă ce va şti bine voia P[reotului] Gregorius şi a P[reotului] Vicar. Diaconul — întrebînd eu pentru ce nu oferă Evanghelia spre a fi sărutată, în timpul Liturghiei, P[ărintelui] Vicar, după cum prescrie tipicul — a răspuns că lui îi este oprit acest lucru de către alţi preoţi, zicînd P[ărintele] Silvestru [Caliani] că el este mai mare în biserică şi că nici nu vrea să fie introdus un asemenea obicei; eu, auzind acest lucru, am tăcut şi rămîn cu îndoiala ce voi face eu în timp ce va trebui să slujesc în prezenţa P[ărintelui] Vicar, căci nici unul dintre preoţii din Blaj n-a făcut lucrul despre care vorbesc eu...

Blaj, 11 ianuarie 1756

Prea Ilustrului şi Respectatului...
Servitorul prea umil întru Iisus Christos,
P[reotul] Athanasie Rednic» [7].

GEORGE FRANGA

PRIMELE FILME ROMÂNEŞTI

În anul în care în întreaga lume se aniversează 75 de ani de cinematograf, este desigur util să sintetizăm datele de care dispunem cu privire la naşterea filmului românesc, să încercăm a crea o perspectivă de ansamblu asupra cercetării întreprinse pînă azi în această problemă. Mai precis, ne referim la apariţia — în anul 1897 — a primelor filme de actualităţi, acele «vederi româneşti», care, la numai un an şi jumătate de la primele proiecţii pariziene ale filmelor lui Lumière, sînt realizate şi prezentate la noi, marcînd astfel începuturile cinematografiei autohtone; o cinematografie aflată atunci pe un plan foarte onorabil în ansamblul producţiei mondiale al începuturilor, şi care, din nefericire, nu s-a menţinut în decursul anilor cu consecvenţă la acelaşi nivel.

Fapt simptomatic, despre această experienţă nu s-a mai vorbit timp de aproape şase decenii după consumarea ei. Nici unul dintre cei care scriu despre trecutul cinematografului românesc în perioada dintre cele două războaie mondiale nu depăşeşte limita propriilor lui amintiri, iar acestea nu coboară dincolo de filmările *Cavalerului d'Eywo*, de prin 1908. Bazate exclusiv pe date din memorie,

[7] Scrisoarea în limba latină a canonicului Athanasie Rednic către vicarul Petru Pavel Aaron este tradusă în româneşte de Irina Casan-Franga, după textul publicat de Z. Piclişanu, *Documente privitoare la istoria şcoalelor din Blaj* în *Revista arhivelor*, Bucureşti, 1927—1929, vol. II, nr, 4—5, p. 430—432.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

era lesne de înțeles că referințele acestora nu au putut cuprinde un reper esențial atît de îndepărtat [1]. Numai o cercetare metodică a surselor bibliografice — și eventual a documentelor directe —, avînd ca scop o informare exhaustivă, putea duce la un asemenea rezultat. Dovadă este faptul că nici încercările de investigație științifică din anii 1956—1957 nu au mers mai departe, fiind limitate tot la sursele memorialistice sau cel mult la cercetarea revistei *Cinema*. N-am făcut-o nici noi, atunci cînd cercetam (în 1956) epoca primelor proiecții cinematografice în România [2]. (E adevărat că atunci semnalam atenției faptul că încă în iunie 1896 *L'Indépendance roumaine* și *Constituționalul* anunțau intenția concesionarului cinematografului Lumière de la sala «Hugo» de a prezenta «peste cîteva zile, vederi din România developate la Lyon» [3], «vederi din Țara Românească executate într-adins în străinătate» [4]. Dar de-abia de aici mai departe se cerea dezvoltată o cercetare care să depășească prin amploare obiectivul stabilirii datei exacte a primelor proiecții de cinema din București anului 1896, pe care ni-l propusesem.). Astfel, pînă în 1959, referiri substanțiale la realizarea primelor filme românești nu sînt cuprinse în nici una dintre lucrările care au ca obiect tradițiile cinematografului nostru. Ele apar pentru prima oară în manuscrisul lui Jean Mihail, *Filmul românesc de altădată*, rezultat al unui contract încheiat în 1958 cu Arhiva națională de filme pentru redactarea unei lucrări de istorie a filmului românesc. Singur, sau cu ajutorul arhivei, autorul sondează și ziarul *L'Indépendance roumaine* din anul 1897; pe baza acestui sondaj apar menționate în manuscris pentru prima oară filmele de actualități realizate în anul 1897 de un operator Menu (de reținut, fără prenume), indicarea filmărilor făcute de acesta la Galați la 21 iunie și prezentarea unui program compus în exclusivitate din «vederi românești» la 28 iulie 1897 [5].

În anii 1959—1962, Arhiva de filme reia în cele cîteva «informări» cu privire la istoria cinematografului românesc (de fapt rezumate ale lucrării lui Jean Mihail, îmbogățite cu noi date filmografice) aceleași informații referitoare la începuturile iilmului românesc. Acestea sînt datele care circulă și pe care le întîlnim și în alte cîteva materiale publicate în anii 1964—1965, care se inspiră, după cîte se pare, din aceeași sursă [6].

De la acest prim reper al executării filmărilor de actualități din 1897 a plecat ulterior și I. I. Cantacuzino pentru a studia primul moment al implantării cinematografului în România. Mergînd de la datele puse în circulație de Jean Mihail la sursele de epocă, I. I. Cantacuzino publică în 1965 noi precizări relative la subiectele filmate de Menu, la numărul acestora, la data primei lor realizări (10 mai 1897) și la programul proiecțiilor, îmbogățind sensibil aria cunoștințelor față de cea schițată de Jean Mihail [7]. Dar rezultatele sale au fost handicapate tot de faptul că nu se urmărea nici acum o cercetare prin prisma unei metodologii filmografice riguroase. Încadrat în textul oarecum estetic care evoca «momente din trecutul filmului românesc», autorul s-a mărginit la ceea ce era necesar pentru a contura un asemenea moment. Cercetînd astfel data primei apariții a actualităților românești, autorul a fost desigur indus în eroare de faptul că apariția într-un program din 23 iunie a filmărilor realizate de Menu la 10 mai 1897, este precedată de o perioadă de cîteva zile în care nu există nici o mențiune asupra lor. De aceea a considerat data de *23 iunie* ca *data primei proiecții de actualități românești*.

În anii care urmează, o cercetare explicit consacrată primelor filmări realizate în România — «actul de naștere al cinematografului românesc» — nu a mai fost întreprinsă. Referirile la data și autorul primelor «vederi românești» devin însă curente. Date documentare considerate de la o vreme ca adevăruri unanim acceptate, ele par să fi intrat în uz ca bunuri de largă circulație [8]. Și întrucît este vorba de un reper de bază pentru istoria cinematografiei noastre, ele au început să circule și peste hotare în lucrări străine de specialitate sau în materiale românești destinate unei difuzări internaționale [9], fără a fi lip-

[1] De fapt, nici Gh. Ionescu și N. Barbelian, și nici cei care preiau informații de la aceștia (N. Cassvan, M. Blossoms, R. Mislea, Quick și alții) nu dețineau date care să depășească limitele propriei lor activități, cel mai devreme începută în jurul anului 1910. Cu atît mai puțin D. I. Suchianu, care pentru perioada dinainte de 1916 folosește mai ales informații provenind de la T. Posmantir, care începuse să lucreze în țară abia după 1914, sau Jean Mihail, care-și începe activitatea după 1920.

[2] B. T. Ripeanu, *În legătură cu data primelor proiecții cinematografice în România*, în *Film*, 1957, nr. 8. Articolul a fost reluat *in extenso*, sub titlul *Primele proiecții cinematografice în România*, in *SCIA*, 1964, nr. 2.

[3] A se vedea *L'Indépendance roumaine*, 1896, 28 iunie/10 iulie.

[4] A se vedea *Constituționalul*, 1896, 29 iunie/11 iulie.

[5] Jean Mihail, *Filmul românesc de altădată*, 1959, ms. conservat la Arhiva națională de filme, p. 6.

[6] M. Teodorescu, *Începuturile filmului românesc*, în *Cinema*, 1963, nr. 6, și *Perioade în dezvoltarea filmului românesc*, în *SCIA*, 1964, nr. 1; T. Caranfil, *Monsieur Menu prezintă bilciul de la Moși*, în *Informația Bucureștiului*, 1965, 15 mai.

[7] I. I. Cantacuzino, *Momente din trecutul filmului românesc*, București, 1965, p. 7—9. Datele cuprinse aici au fost dezvoltate și completate ulterior în conferința aceluiași, *Primele proiecții de cinematograf din România*, ținută la Muzeul de istorie a orașului București, în anul 1966 (ms.).

[8] Vezi și C. Căliman, *Filmul documentar*, București, 1967, p. 6; M. Gheorghiu, *Sugestii pentru cercetarea științifică în arta și tehnica filmului*, în *Scînteia*, 1969, 7 februarie.

[9] S. Komarov, История зарубежного кино, Moscova, 1965; *Kleine Enziklopedie-Film*, Leipzig, 1966; R. Boussinot, *L'Enciyclopédie du Cinéma*, Paris, 1967 (materialul privind România a fost realizat cu participarea lui I. Mihăileanu); Fl. Potra, *Sinetză '67* (material pentru o enciclopedie italiană a spectacolului publicat în volumul *Experiență și speranță. Ecran românesc*, București, 1967); *Le développement de la cinématographie roumaine après le 23 Août*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

site nici de unele contradicții [10], nici de unele inexactități [11].

În cadrul pregătirii filmografiei producției cinematografice întreprinsă într-o nouă etapă — cînd stadiul cercetării de istoriografie cinematografică obligă la reluarea cercetării tuturor surselor pentru un control metodic al datelor, sursa de epocă în majoritate concentrată în paginile cotidianului *L'Indépendance roumaine* din anul 1897 s-a dovedit încă o dată deosebit de generoasă, furnizîndu-ne, dincolo de limita cercetărilor anterioare, noi repere, care aduc precizări prețioase în studiul acestei probleme, în completarea și corectarea unora dintre datele stabilite în trecut. Putem astfel, să reconstituim aci o imagine mai cuprinzătoare a momentului apariției primelor filme românești, cel pe care l-am putea numi «Momentul Menu».

Inițiativa realizării «vederilor românești» aparține tot ziarului bucureștean de limbă franceză, în redacția căruia avuseseră loc primele proiecții cinematografice. «Am înțeles repede că ceea ce i-ar place cu deosebire publicului nostru vor fi vederile românești», notează Claymoor în cunoscutul său *Carnet du High-Life* [12], în acel moment o adevărată cronică a primelor spectacole cu filme românești. Căutîndu-se un operator, acesta este descoperit în persoana «domnului Paul Menu-fiul, fotograf amator, în realitate mai bun decît zece fotografi *en titre* reuniți» [13]. Odată operatorul găsit, ziarul își comandă un aparat din Franța și *de la 10 mai 1897 încep luările de vederi*. Astfel, *primele cinci filme de actualitate românești turnate de Paul Menu sînt realizate la 10 și 11 mai 1897*, trei dintre ele cu ocazia parăzii și celelalte două la cursele de la Băneasa. Trimise la Lyon pentru developare, la Casa Lumière, benzile «au fost găsite atît de interesante încît (aceasta — *n.n.*) ne-a rugat să permitem a fi introduse în catalogul ei» [14]. Imaginile developate au revenit la București la 7 iunie 1897 și *au fost prezentate pentru prima oară duminecă 8 iunie 1897* — (doar două dintre ele). Costul biletului de intrare era de 50 de bani. După succesul primei proiecții [15] se organizează o a doua ședință «high-life» la 11 iunie 1897, în care sînt prezentate toate cinci «vederile» realizate la începutul lunii mai, și la care, evident, prețul de intrare se ridică la 2 lei de persoană. Succesul este în continuă creștere și pare a-l reedita pe cel înregistrat în 1896, cu ocazia primelor spectacole cinematografice. «O mulțime enormă se înghesuie ziua și seara la ședințele cinematografului al cărui afiș se împrospătează în fiecare clipă», notează reporterul la 17 iunie. În așteptarea sosirii de la developat a unei alte serii de șase «vederi», filmate probabil către sfîrșitul lui mai — începutul lui iunie (imagini de la Moși, de la Șosea și de pe terasa cafenelei Capșa) și care vor fi prezentate în premieră abia după 5 iulie [16], Paul Menu se deplasează cu aparatul la Galați, unde filmează cinci subiecte cuprinzînd aspecte ale inundațiilor și exerciții ale marinarilor flotilei de pe Dunăre. Întreruperea pentru două zile a proiecțiilor de la București, pe motiv că «aparatul e trimis la Galați pentru a lua vederi» [17] indică existența unui singur aparat, utilizat atît la turnare cît și la proiecții, și poate dublul *emploi* al operatorului, «demonstrator» și totodată autor al benzii de actualități. După această întrerupere, reprezentațiile continuă zilnic pînă la 13 iulie, în programele intitulate *Vues roumaines*, ponderea subiectelor românești crescînd de la 5 din 10 la 4 din 6. La 15 iulie se anunță un turneu al cinematografului în localitățile de viligiatură: la Slănic — 8 zile, apoi la Sinaia — o săptămînă și, «dacă e posibil de procurat curent electric, la Constanța» [18]. La Slănicul Moldovei se prezintă în premieră vederile luate la Galați, în reprezentațiile date începînd de la 18 iulie, în recent inaugurata sală a Cazino-

1944 (material nesemnat, întocmit la Arhiva națională de filme în 1966 de E. Voiculescu, prezentat la Consfătuirea istoricilor de film din țările socialiste, de la Budapesta, 1966); I. I. Cantacuzino, *L'évolution historique du cinéma roumain*, în *RRHA*, 1968, T. 5.

[10] În special în ceea ce privește persoana operatorului, care — pe deasupra consensului de a fi citat fără prenume — este considerat de către unii autori operator francez («trimis al casei Lumière», «operatorul francez care prezentase filmele lui Lumière»), iar de alții român, căruia reprezentantul lui Lumière i s-ar fi adresat și l-ar fi instruit în mînuirea aparatului.

[11] Este ciudat, în acest sens, faptul că data de *23 iunie*, pusă în evidență încă în 1965 de I. I. Cantacuzino ca *primă prezentare* a filmelor de actualități românești, este ignorată de cei care scriu ulterior și care preferă să se refere la data de *28 iulie*, pe care nici chiar Jean Mihail, în 1959, nu o propusese decît ca dată de prezentare a *primului program exclusiv românesc*.

[12] A se vedea *L'Indépendance roumaine*, 1897, 8/20 iunie.

[13] Idem.

[14] Informația este reluată și la 11/23 iunie, în articolul *Le cinématographe*: «Să reamintim că celebra casă Lumière din Lyon a reținut aceste imagini pentru a le clasa în catalogul său». Iată dar explicația apariției în *Catalogul vederilor cinematografice pozitive ale Societății Lumière*, republicat de Georges Sadoul în anexa monografiei sale dedicate lui Louis Lumière (trad. românească, București, 1966, p. 176), la numerele 551 și 552, a subiectelor de actualități realizate în România. În alte condiții, am fi fost îndreptățiți să încercăm a-l descoperi pe autorul acestor benzi printre operatorii ambulanți ai lui Lumière, trimiși prin întreaga Europă.

[15] «Se aplaudă fără încetare. Sala era entuziasmată», se menționează în *L'Indépendance roumaine*, la 10/22 iunie 1897. Ședința fusese anunțată în numerele din 8/20 și 10/22 iunie, descriindu-se amănunțit programul. În ziarul din 11/23 întîlnim primul reportaj din istoria presei cinematografice autohtone la o proiecție în premieră a unui film românesc.

[16] *L'Indépendance roumaine* din 4/16 iulie anunță primirea noilor «vederi», iar la 6/18 le descrie amănunțit.

[17] A se vedea *L'Indépendance roumaine*, 1897, 20 iunie/2 iulie. Știrea e reluată și la 21 iulie/3 iulie, cu menționarea subiectelor filmate la Galați.

[18] A se vedea *L'Indépendance roumaine*, 1897, 15/27 iulie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ului [19]. Pînă în acest moment cinematograful de la *L'Indépendance roumaine* şi Paul Menu realizaseră şi prezentaseră 17 benzi de actualităţi româneşti [20]. Reîntors din turneu după 10 zile, sînt reluate la Bucureşti şedinţele din «jumătate în jumătate de oră, de la 8 la 12 seara». *Primul program compus numai din «vederi româneşti» este prezentat duminică 27 iulie 1897 şi cuprinde 6 vederi româneşti* [21]. Peste 11 zile abia, la 8 august, este prezentat din nou un program exclusiv românesc, subliniindu-se în prezentare că, «după cum se vede, toate vederile sînt româneşti şi extrem de reuşite» [22]. Prezenţa subiectelor de actualităţi româneşti în programul proiecţiilor de la *L'Indépendance roumaine* poate fi urmărită pînă către sfîrşitul lui septembrie, dar nici un titlu nou nu se adaugă celor cunoscute [23]. Ultima menţionare a actualităţilor româneşti realizate în 1897 pare a fi cea din 16 martie 1898, cînd, împreună cu aparatul de tip Lumière, «echipat pentru a lua vederi noi», se pun în vînzare şi «6 vederi din ţară» [24].

★

Datele cantitative ale «momentului Menu» presupuse de studiul bibliofilmografic complex sînt acum exact precizate [25]. Asupra personalităţii acestuia, la datele oferite de investigaţia noastră bibliografică [26] se adaugă şi rarisima mărturie a celui care la 92 de ani este poate singurul operator al anului 1897 încă în viaţă. Mărturisirile făcute de Paul Menu [27] întregesc imaginea acestui pionier al cinematografiei europene, chiar dacă nu clarifică în totalitate unele zone incerte (în special perioada dintre primele proiecţii cinematografice şi prima realizare de «vederi româneşti» sau cea de după septembrie 1897) [28] şi lasă deschise încă unele piste de cercetare (în special arhivistice). Din punct de vedere calitativ, analiza istorică a «momentului Menu» ne oferă încă destul material de studiu. În acest sens gîndurile spectatorului care în 1897 privea primele filme româneşti realizate de Paul Menu ni se par doar un punct de plecare: «Cinematograful va pune totul la punct şi prin el sinceritatea vieţii noastre va fi transmisă dincolo de ani, dincolo de noi înşine. E o distracţie pentru noi, dar va fi pentru generaţiile care vin un document incomparabil, care va face să apară lacrimi de înţelegere în ochi, stimulînd o întreagă lume de idei» [29].

B. T. Rîpeanu

[19] *Curierul Băilor Slănic* din 17 iulie 1897 confirmă reprezentaţiile. Proiecţiile de la Sinaia nu şi-au aflat încă o confirmare documentară, însă sursa memorialistică directă (Paul Menu în scrisoarea către I. I. Cantacuzino, din 16 august 1969, ms.) aminteşte despre o prezentare a filmelor româneşti de actualitate la Peleş, care a avut probabil loc cu acest prilej. Deplasarea la Constanţa a fost amînată pentru mai tîrziu, dar incendiul uzinei electrice (semnalat de *L'Indépendance roumaine* la 19/31 august 1897) elimină pentru o vreme posibilitatea proiecţiilor în acest oraş.

[20] În *L'Indépendance roumaine* din 15/27 iulie se spune că cinematograful deţine «vreo douăzeci» («une vingtaine») de vederi româneşti. În continuare se enumeră titlul a 16 dintre acestea. Numărul de 16 coincide şi cu anunţul succesiv al seriilor de vederi noi: 5 (parada de 10 mai + cursele de la Băneasa) + 6 (Moşii + Şosea + Capşa) + 5 (Galaţi, 3 de la inundaţii + 2 cu flotila) = 16. Într-o notă polemică apărută la 3/15 septembrie, se menţionează însă că vederile de la inundaţii sînt în număr de 4. Această precizare ridică numărul total al benzilor de actualităţi depistate prin cercetarea presei la 17.

[21] *L'Indépendance roumaine* de luni, 28 iulie/9 august 1897, menţionează «azi, duminică», deci e vorba de 27 iulie.

[22] A se vedea *L'Indépendance roumaine*, 1897, 8/20 august.

[23] Ecoul spectacolelor cu primele filme româneşti de actualităţi îl întîlnim şi în cotidianele bucureştene *Epoca* şi *Românul* sau în *Universul literar*, dar fără a avea consistenţa celui din *L'Indépendance roumaine*.

[24] Semnalată de I. I. Cantacuzino, *op. cit.*, p. 9.

[25] I. I. Cantacuzino şi B. T. Rîpeanu, *Producţia cinematografică din România 1896—1930*, în curs de publicare.

[26] Firma Alphonse Menu din Calea Victoriei 66 (68), «instrumente de precizie — furnituri de fotografie, optică şi articole foto» îşi publică constant reclamele în anuarele comerciale bucureştene de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru. Am întîlnit menţionat pentru prima oară numele lui Paul Menu (avea atunci 17 ani) ca autor al unor fotografii publicate de *L'Indépendance roumaine*, la 14/26 februarie 1894, ilustraţii la un foileton despre banditul Mărunţelu, elemente ale unui reportaj fotografic prin locurile din Bucureşti în care eroul articolului îşi comisese crimele. Numele lui Paul Menu menţionat independent, ca optician, începe să apară abia prin 1910, cînd probabil preia conducerea firmei. O revistă franceză, *Photo-Cinéma-Magasine* (nr. 634 din august 1954), aduce într-un articol dedicat activităţii lui Menu numeroase date privind realizările acestuia «la începutul secolului» în folosirea *cinéphoto*-ului lui Huet, pentru care face numeroase «portrete animate» (revista reproduce, printre altele, un excelent şi inedit portret animat al lui Enescu). Interesantă, de asemenea, este menţionarea în revistă a unei activităţi de aplicare în medicină (neurologie) a acestei invenţii, pe care Menu o face la Bucureşti şi în care, după cum reiese din corespondenţa în curs, el ar fi colaborat cu profesorul Gheorghe Marinescu. La ce tematică medicală şi în ce epocă, rămîne încă de stabilit.

[27] Mărturiile lui Paul Menu, anchetă realizată de Ion I. Cantacuzino şi Lucian Ştefănescu, în *România literară*, 1969, 16 octombrie.

[28] Se cere totuşi să precizăm că anumite lapsusuri de memorie şi o prea insistentă referire la articolele din presa timpului pe care d-l P. Menu le păstrează micşorează valoarea de document a mărturiei sale şi o lipsesc în bună măsură de culoarea specifică a amintirii. Menţionarea a două subiecte filmate de Menu şi nereperate de noi în presă (dacă nu e vorba cumva de vreo confuzie) — *Scăldatul femeilor în Dîmboviţa* şi *Serbare cîmpenească la Grădina Eliad* — merită osteneala unor investigaţii viitoare.

[29] Diogene, *Le cinématographe*, în *L'Indépendance roumaine*, 1897, 11/23 iunie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU:

VIAŢA TEATRALĂ

Privit în ansamblu, anul teatral 1969 se caracterizează printr-o efervescenţă juvenilă a regiei, care fugind de uniformitatea stilului a căutat să experimenteze formule de spectacol cît mai diverse, şi totodată printr-o sedimentare şi o maturizare a dramaturgiei autohtone, conturată ceva mai ferm şi cu mai multă îndrăzneală. În acelaşi timp, în spaţiul geografic s-ar putea vorbi de o mai accentuată «descentralizare» a teatrului şi de o pondere mai mare a provinciei, care şi-a afirmat în cîteva rînduri un profil original şi independent. De altminteri, un schimb intens de turnee reciproce între capitală şi provincie a permis publicului din toată ţara contactul direct cu felurite modalităţi regizorale şi scenografice. Prezenţa teatrului românesc pe scenele internaţionale s-a făcut remarcată, şi uneori cu brio. Pe de altă parte, turneele unor trupe de teatru străine la noi ne-au dat latitudinea unor comparaţii şi beneficiul unor sugestii. În sfîrşit, festivalurile, naţionale sau internaţionale, dublate de simpozioane, au ocazionat dezbateri teoretice asupra teatrului şi confruntări ale unor puncte de vedere.

Vom începe acest «tablou sinoptic» cu semnalarea celor mai de seamă premiere ale anului. Din dramaturgia românească menţionăm, de pildă, *Iertarea* lui Ion Băieşu, jucată la Teatrul Mic în regia lui Ion Cojar; *Iona* de Marin Sorescu, la Teatrul Mic, în interpretarea lui George Constantin şi regia lui Andrei Şerban; *Travesti* de Aurel Baranga, la Teatrul Naţional din Bucureşti, în regia lui Victor Moldovan; *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. Popescu, la Teatrul de Comedie, în regia lui Lucian Giurchescu; *Tandreţe şi abjecţie* de Teodor Mazilu, la Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra», în regia lui Cornel Todea; *Critis* de Radu Stanca, la Teatrul de Stat din Oradea, în regia lui Miron Niculescu; *Meşterul Manole* de Valeriu Anania, la Teatrul «Alexandru Davila» din Piteşti, în regia Mariettei Sadova; *Anonimul* de Ion Omescu, la Teatrul Nottara, în regia Sandei Manu; *Viteazul* de Paul Anghel, la Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra», în regia lui Valeriu Moisescu şi a lui Petre Popescu; *Maria 1714* de Ilie Păunescu, la Teatrul Mic, în regia Soranei Coroamă; şi altele. Dintre premierele cu piese de autori străini remarcăm: *Preţul* de Arthur Miller, la Teatrul Mic, în regia lui Crin Teodorescu; *Muştele* de J. P. Sartre, la Teatrul «Barbu Delavrancea», în regia lui Călin Florian; *Caligula* de Albert Camus, la Teatrul Naţional din Cluj, în regia lui Vlad Mugur; *Anotimpurile* de Arnold Wesker, la Teatrul «Matei Millo» din Timişoara, în regia lui Aurel Manea; *Dibuk* de S. Anski, la Teatrul Evreiesc de Stat din Bucureşti, în regia lui Franz Auerbach; *Neînţelegerea* lui Camus, la Teatrul de Stat din Arad, în regia lui Ivan Helmer; *Fire de poet* de Eugene O'Neill, la Teatrul de Stat din Baia Mare, în regia lui Gheorghe Harag, etc. În ce priveşte premierele originale, se poate observa predilecţia pentru subiectul istoric (cinci dintre cele zece piese citate mai sus sînt istorice), situat însă în cîmpul de reflecţii şi dileme al conştiinţei moderne. Cît despre piesele străine introduse în repertoriul teatrelor noastre, au fost preferaţi autorii (mai mult ori mai puţin) contemporani.

Seria turneelor româneşti în străinătate a fost deschisă în ianuarie 1969 de către Teatrul «Ion Creangă» din Bucureşti, care, la invitaţia Teatrului de Dramă din Skoplje, a prezentat în Iugoslavia spectacolul de factură populară *Năzdrăvăniile lui Păcală*, după un scenariu de Letiţia Papu, în regia lui Barbu Dumitrescu. În februarie, Teatrul de comedie din Bucureşti a vizitat Israelul (Haifa şi Tel-Aviv) cu spectacolele *Şeful sectorului suflete* de Al. Mirodan, în regia lui Moni Ghelerter, şi *Rinocerii* de Eugen Ionescu, în regia lui Lucian Giurchescu. Începînd din martie, timp de 50 de zile, Teatrul «Ţăndărică» a întreprins un turneu prin Asia (India, Birmania, Pakistan, Iran şi Siria) cu piesele pentru păpuşi *Tigrişorul Petre*, în regia lui Ştefan Lenkish, şi *Cabaretissimo*, în regia Margaretei Niculescu. În cursul lunii aprilie, în cadrul *Întîlnirii internaţionale a teatrelor stabile*, Teatrul «Lucia Sturdza-Bulandra» a prezentat la Florenţa, pe scena teatrului «Della Pergola», spectacolul *Danton* de Büchner, în regia lui Liviu Ciulei, urmîn-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

du-i Teatrul Național din Cluj cu *Caligula* de Camus, în regia lui Vlad Mugur. În aceeași lună, la Nancy, Teatrul «Nottara» juca *Escurial* de Ghelderode, în regia lui Dinu Cernescu, iar Teatrul «Pod», al studenților bucureșteni, prezenta montajul colectiv *Ultima lecție*, amestec de pantomimă și living-teatru, după piesa *Adio, Julieta, adio!* de Ion Coja, în regia lui Petrică Ionescu. Între 27 aprilie și 2 mai a avut loc în orașul Prato din Toscana o «săptămînă românească» (organizată de municipalitate), la care a participat, însoțit de un grup folcloric clujean, Teatrul Național din Cluj cu *Ifigenia în Aulis* de Euripide, *Caligula* de Camus și trei piese într-un act: *Un om de treabă* de Romulus Vulpescu, *Rochia* și *Visul* de D. R. Popescu. În mai, la Paris, la «Théâtre des Nations», s-a jucat cu deosebit succes pe scena «Odeonului» spectacolul lui Lucian Pintilie *D-ale carnavalului*. Tot în mai, la Helsinki, a luat parte la Festivalul de primăvară, Teatrul de Comedie din București cu *Șeful sectorului suflete* de Mirodan și *Ucigaș fără simbrie* de Ionescu, în regia lui Lucian Giurchescu. În iunie, Teatrul Mic din București a întreprins un turneu la Leningrad și la Moscova, jucînd piesele *Îngrijitorul* de Harold Pinter, în regia lui Ivan Helmer, *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, în regia lui Crin Teodorescu, ca și spectacolul intitulat *Piese și autori*, cuprinzînd fragmente din dramatizarea *Baltagului* (regia Radu Penciulescu), piesa *Simple coincidențe* de Paul Everac (regia Ion Cojar), *Ofițerul recrutor* de George Farquhar și cinci schițe de Caragiale (regia Valeriu Moisescu). Iar între 26 august și 3 septembrie, Teatrul Național «Vasile Alecsandri» din Iași s-a prezentat la Weimar și la Berlin cu *Săgetătorul* de Ion Omescu, în regia Soranei Coroamă, *Opinia publică* de Baranga, în regia lui Crin Teodorescu, și *Viața lui Galileo Galilei* de Brecht, în regia lui Fritz Benewitz de la Teatrul Național din Weimar. Între 3 și 9 octombrie s-a ținut la Zagreb Festivalul internațional al teatrelor de păpuși. De la noi au participat teatrele din Cluj și Timișoara. În palmaresul festivalului au fost 24 de premii, dintre care zece au revenit României, majoritatea pentru spectacolul Teatrului din Timișoara *O fetiță caută un cîntec*, de Alecu Popovici, în regia Floricăi Teodoru. De asemenea, în cursul lunii octombrie, Teatrul Național din Craiova, în schimbul de turnee cu Teatrul din Plovdiv, a jucat la Plovdiv și la Sofia *Hangița* de Goldoni, în regia lui Valeriu Moisescu, *Regele Lear* de Shakespeare, în regia lui Gh. Jora, și *Procesul Horia* de Al. Voitin. Turneele teatrelor noastre au fost pretutindeni apreciate cu căldură, uneori chiar cu entuziasm, atît de marele public, cît și de oamenii de teatru și de presă. Regizorii români au fost de altfel chemați să monteze spectacole în străinătate: Liviu Ciulei a avut astfel la 5 februarie, la Düsseldorf (R. F. a Germaniei), premiera *Richard al II-lea* de Shakespeare; Sorana Coroamă o dublă premieră, la Jena (11 aprilie) și la Teatrul național din Weimar (13 aprilie), cu piesa *Nu sînt turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu; David Esrig, în august, la Teatrul Municipal din Haifa, premiera *O scrisoare pierdută*, iar Andrei Șerban a fost invitat să lucreze în prezenta stagiune pe scena teatrului «Café la Mama» din New York.

Prima trupă de teatru străină venită să ne viziteze a fost, în martie, Burgtheater din Viena, care a prezentat două piese (din păcate cam desuete): *Parazitul* (după Picard) de Schiller și *Neînsemnatul* de J. Nestroy, în regia lui Leopold Lindtberg. În aprilie a sosit în București Teatrul Universității din Kansas (S.U.A.), cu interesantul spectacol *Kaleidoscope of the American Dream*, alcătuit din momente extrase din piesele *Treziți-vă și cîntați* de Clifford Odets, *Oameni și șoareci* de Steinbeck, *Moartea unui comis-voiajor* de Miller și *Visul american* de E. Albee. În aceeași lună, Teatrul de Dramă din Skoplje (Iugoslavia) a interpretat pe scenele din Timișoara, Sibiu, Brașov și București *Fugara* de Vasili Iliovski (regia Todorka Kondova) și *Răposatul* de Branislav Nușici (regia Liubișa Gheorghievski). În mai au avut loc excepționalele reprezentații ale Teatrului Național de păpuși («El Teatro Nacional de Guiñol») din Cuba: *Shango de Ima* (mister afrocubanez) de Pepe Carril, în regia autorului, *Ibeyi Aña*, dramatizare de Jose Camejo și Rozalio Martinez Furé a unui basm yoruba, în regia lui Jose Camejo, și *Don Juan Tenorio* de clasicul spaniol Jose Zorilla Y Moral, în regia Caruchei Camejo. Tot în mai a poposit în București și Teatrul de Pantomimă din Wrocław, condus de Henryk Tomaszewski, fondatorul, acum 20 de ani, al acestei companii de mimodramă. Teatrul Mic («Malîi Teatr») din Moscova ne-a vizitat în septembrie cu piesele: *Bătrînul de* Gorki (regia A. B. Șatrin), *Banii turbați* de Ostrovski (regia I. B. Varpahovski) și *Unchiul meu Mișa* de Mdivani (regia V. B. Monahov). În octombrie a avut loc recitalul actriței berlineze Gisela May cu songuri de Brecht și reprezentațiile date la Craiova de Teatrul din Plovdiv (Bulgaria) cu *Femeia îndărătnică* de Shakespeare și spectacolul de miniaturi *Cărări* de Nikolai Hriton. În noiembrie, ca răspuns la turneul Teatrului Național din Iași, Teatrul din Weimar a prezentat, la București și la Iași, piesele *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare și *Aula* de Wilhelm Kant.

Vara 1969 a fost bogată în manifestări teatrale de anvergură: festivaluri și simpozioane, naționale și internaționale. În mai avusese loc la Timișoara sesiunea de comunicări științifice intitulată «Teatrul și cultura» (la care Mihai Florea, membru în sectorul de teatru al Institutului de istoria artei, și-a citit comunicarea *Publicul românesc de-a lungul unui veac de teatru. 1818—1918*). Între 8 și 15 iunie s-a ținut la Constanța «Săptămîna teatrelor de păpuși». Au participat Teatrul «Țăndărică» și colectivele de păpuși din Bacău, Brașov, Cluj, Constanța, Craiova, Iași, Oradea, Sibiu și Tg.-Mureș. S-a organizat de asemenea o expoziție de scenografie și o sesiune cu discuții. Între 24 iunie și 1 iulie a avut loc la Piatra-Neamț «Primul festival al spectacolelor de teatru pentru tineret și copii», organizat de Comitetul pentru artă și cultură al județului Neamț și de Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț în cinstea Congresului al X-lea al P.C.R. și celei de-a 25-a aniversări a Eliberării Patriei. Paralel a avut loc un simpozion cu tema «Teatrul și tineretul», care a ocazionat ample dezbateri cu privire la publicul tînăr, la dramaturgia

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

destinată lui şi la actorii şi regizorii tineri, raportul teatru-tineret fiind analizat de sociologi, filozofi, psihologi, critici de teatru, regizori şi dramaturgi (sectorul de teatru al Institutului a fost reprezentat prin comunicarea Letiţiei Gîtză *Psihologia tînărului actor)*. La încheierea festivalului au primit premii: Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ pentru prezenţa sa în mişcarea teatrală; Teatrul «Ion Creangă», dramaturgul Alecu Popovici şi regizorul Ion Cojar pentru spectacolul *Poveste neterminată;* Teatrul «Ţăndărică»; Teatrul maghiar din Timişoara *(Un prinţ fără pereche)*; Teatrul Naţional din Craiova şi regizorul Valeriu Moisescu pentru spectacolul *Nu sînt turnul Eiffel*; Andrei Şerban pentru spectacolul *Omul cel bun din Sîciuan*; Anca Ovanez pentru spectacolul *Troienele*; actorii Ion Lucian, Carmen Galin şi Mitică Popescu (Teatrul Tineretului din Piatra-Neamţ), Alexandrina Halic (Teatrul «Ion Creangă»), Teodora Mazanitis (Teatrul Naţional din Cluj) şi actorul-mînuitor R. Zolla (Teatrul «Ţăndărică»). În iulie s-a desfăşurat la Sibiu ediţia a doua a festivalului anual «Cibinium». În regia lui Dan Nasta, Teatrul de Stat sibian a dat trei premiere în aer liber, folosind cu gust şi cu simţul stilului decorul natural şi arhitectonic al oraşului: feeria *Alizuna* de Tina Ionescu în insula din parcul Sub arini, *Egmont* de Goethe (secţia germană a teatrului) în curtea palatului Brukenthal şi *Richard al III-lea* de Shakespeare sub zidurile vechii cetăţi. În Piaţa Aurarilor s-a jucat în limba germană piesa pentru păpuşi *Die Fromme Hellene* după Wilhelm Busch în regia lui Hans Schuschnig, în vreme ce la Curmătura s-a dat spectacolul folcloric *Coboară turmele* (ansamblul din Răşinari). Paralel s-au ţinut două dezbateri publice: una, condusă de Dan Nasta, cu privire la problema teatrelor de provincie; cealaltă, condusă de scriitorul Radu Popescu, despre tendinţele dramaturgiei originale. Începînd din septembrie şi terminîndu-se la 20 decembrie, se desfăşoară «Festivalul naţional al teatrelor dramatice», trecere în revistă a celor mai bune montări de piese originale din stagiunile 1968—1969 şi 1969—1970. Competiţia se ţine pe grupuri de teatre în Bucureşti, Cluj, Timişoara, Braşov, Craiova şi Iaşi (finala, în capitală, între 10 şi 20 decembrie). În cadrul festivalului au loc dezbateri teoretice.

Unul dintre cele mai importante evenimente ale verii 1969 a fost, între 15 şi 22 iunie, reuniunea internaţională de la Bucureşti, cu tema «Dezvoltarea profesională a tînărului regizor», organizată de Centrul naţional român în cadrul Institutului Internaţional de Teatru (I.T.I.). Alături de oamenii de teatru din România au participat oaspeţi din 27 de ţări, printre care Anglia, Bulgaria, Canada, Cehoslovacia, Franţa, Italia, S.U.A., U.R.S.S. etc. Timp de o săptămînă în fiecare dimineaţă s-au ţinut în sala Teatrului Giuleşti referate pe tema colocviului, urmate de dezbateri şi de cîte un spectacol integral sau fragmentar. După-amiezile şi serile au fost consacrate unor spectacole reprezentative pentru foarte tinerii regizori români: Andrei Şerban, cu *Omul cel bun din Sîciuan*, Ivan Helmer cu *Neînţelegerea* de Camus, Aurel Manea cu *Anotimpurile* de Wesker sau Anca Ovanez cu *Troienele* (de regretat a fost lipsa de pe această listă a remarcabilului talent care este regizoarea Eugenia Ionescu, cu spectacolul, de pildă, *Cameristele* de Genêt). S-au prezentat de asemenea şi trei echipe străine: formaţia Universităţii din Kansas cu un fragment din *Visul american* de Albee, în regia tînărului Bruce Levitt, Teatrul din Ostrava cu *Slujba de Crăciun* a lui Milan Calabek, în regia lui Pavel Hradil, şi Teatrul Sovremennik» din Moscova cu *Veşnic vii* de Rozov şi scene din *Balul absolvenţilor* de acelaşi autor în regia lui O. Efremov. Dintre oamenii de teatru români au prezentat referate Radu Penciulescu şi Valentin Silvestru, iar dintre oaspeţii străini participanţi la acest seminar spicuim pe: Charles Marrowitz (Anglia), Jean Louis Roux (Canada), Ellen Stewart (S.U.A.), Rosamond Gilder (S.U.A., preşedinte de onoare al I.T.I.), Boleslav Rostoţki şi Oleg Efremov (U.R.S.S.), Frederic M. Litto (S.U.A.), Paul-Louis Mignon (Franţa), Ferenc Hont (Ungaria) şi Roman Szydlowsky (Polonia). În aceeaşi săptămînă, la Teatrul Naţional «I. L. Caragiale», s-a deschis expoziţia internaţională «Cartea şi publicaţia de teatru». În septembrie, la «Festivalul internaţional de teatru experimental de la Belgrad» (BITEF), ediţia a treia, organizat de Teatrul «Atelier 212», alături de formaţiile teatrale cele mai avangardiste a fost invitat şi Teatrul de Comedie din Bucureşti cu spectacolul *Ucigaş fără simbrie* de «clasicul» Eugen Ionescu, în regia lui Lucian Giurchescu.

Printre prezenţele reprezentanţilor noştri peste hotare trebuie semnalată aceea a lui Simion Alterescu, conducătorul sectorului de teatru din Institutul de istoria artei, care, fiind invitat de către «Institut für Theaterwissenschaft» de pe lîngă Universitatea din Viena, a ţinut acolo prelegeri despre *Arta scenică românească*. De asemenea, ca invitat al Federaţiei internaţionale a asociaţiei bibliotecilor şi muzeelor de artă a spectacolului, Simion Alterescu a fost cooptat la Paris în comisia pentru pregătirea Congresului din 1970 de la Genova. Pe data de 1 noiembrie, Mihai Florea, cercetător principal în sectorul de teatru al institutului, a plecat în Polonia pentru trei luni cu o bursă de studii oferită de Academia de Ştiinţe din Varşovia, iar Anca Costa-Foru, cercetător principal în acelaşi sector, a întreprins la Paris o călătorie de studii, avînd ca scop strîngerea de date şi de documente cu privire la activitatea actorilor români pe scenele pariziene.

În aprilie, la invitaţia Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, a sosit în Bucureşti publicistul şi criticul dramatic francez Georges Schlocker, care a discutat, cu reprezentanţi ai sectorului de teatru din Institutul de istoria artei, probleme de artă scenică românească contemporană şi organizarea unui schimb de publicaţii despre istoria teatrului.

În încheierea acestei succinte descrieri a faptului de teatru pe 1969 relevăm cîteva iniţiative mai speciale: «Nocturnele», I şi II, intitulate 9 $\frac{1}{2}$, ale teatrului «Ţăndărică», de exemplu, alternînd dansul cu monologul rostit, şi recitarea cu pantomima (protagonişti: dansatorii Miriam Răducanu şi Horia Căciuleanu, actorul Virgil Ogăşanu, poetul Emil

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Botta şi actorul-mim Nicky Wolcz); sau spectacolul Teatrului Mic *De viaţă, de dragoste, de moarte*, fragmente de poezie lirică populară alese, montate şi interpretate de Irina Răchiţeanu-Şirianu în regia lui Ion Cojar.

În sfîrşit, tot în 1969 trebuie consemnată naşterea unui nou teatru: Teatrul de Nord din Satu-Mare, cu două secţii: maghiară (care, în fapt, fiinţează de 15 ani) şi română (care şi-a început existenţa pe data de 24 ianuarie cu piesa *Haiducii* de V. Eftimiu). De asemenea o aniversare: 20 de ani de la înfiinţarea Teatrului de păpuşi «Ţăndărică». Pentru sărbătorirea acestui eveniment, între 27 octombrie şi 2 noiembrie a avut loc la Bucureşti «Săptămîna jubiliară» a teatrului «Ţăndărică», la care au asistat şi invitaţi străini din Cehoslovacia, Ungaria, Bulgaria, Elveţia etc. Au fost prezentate spectacolele mai vechi şi mai noi din bogatul repertoriu al teatrului: *Papuciada* de Camil Petrescu, *Elefănţelul curios*, după Kipling, de Nina Cassian, *Cartea cu Apolodor* de Gellu Naum, *Micul prinţ* după Antoine de Saint-Exupéry, dramatizare de Letiţia Gîtză, *Ileana Sînziana* de Alecu Popovici şi V. Gafiţa, *Tigrişorul Petre* de Hanna Jaruszewska, *Cele trei neveste ale lui Don Cristobal*, după Federico Garcia Lorca, prelucrare de V. Silvestru, şi *Nocturna I* cu *Cabaretissimo*.

LILIANA ŢOPA

MUZICĂ:

CRONICA VIEŢII ŞTIINŢIFICE

(ianuarie — octombrie 1969)

În cadrul sesiunii ştiinţifice a Institutului de istoria artei organizată în zilele de 12—14 iunie 1969, cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înfiinţarea institutului, precum şi în cinstea celei de-a XXV-a aniversări a Eliberării, Mircea Voicana, şeful Sectorului de istorie a muzicii din institut, a prezentat comunicarea intitulată *Obiectiv şi perspectivă în cercetarea muzicologică contemporană*, un expozeu de teoria disciplinei, în care s-a urmărit corelaţia dialectică dintre perspectiva istorică şi caracterul obiectiv al ştiinţei, analizîndu-se rînd pe rînd diversele variaţii subiective şi obiective, în timp, legate de persoana cercetătorului, de evoluţia gustului, de dezvoltarea tehnicii şi contribuţia interpretului, toate convergînd în demonstrarea evoluţiei obiectului muzicologiei şi a simţului estetic corespunzător.

În şedinţa din după amiaza aceleiaşi zile au fost prezentate, printre alte comunicări, cea a lui Gheorghe Ciobanu, care a vorbit despre *Un Kyrie Eleison la 4 voci în notaţie bizantină de la începutul secolului al XVIII-lea*, prezentînd atît datele strict istorice şi muzicale, cît şi implicaţiile, pe linia dezvoltării muzicii bizantine, ale manuscrisului inedit pe care l-a descoperit în fondurile Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România, şi cea a cercetătoarei Clemansa Firca *Transfigurări ale unor surse stilistice europene în muzica lui George Enescu*, comunicare susţinută pe baza unor studii cu caracter comparativ pe care le-a întreprins în ultimii ani în legătură cu relaţiile dintre muzica cultă românească şi cea europeană a secolului al XX-lea.

În dimineaţa celei de-a doua zile a sesiunii, Alfred Hoffman, cercetător principal în Sectorul de istorie a muzicii, s-a ocupat în comunicarea sa, *Stil şi interpretare*, de implicaţiile pe care le are personalitatea interpretului în redarea operei de artă muzicală, analizînd actul interpretării şi sub aspectul contribuţiei sale creatoare la punerea în valoare a lucrării muzicale.

În după-amiaza zilei de vineri 13 iunie, Elisabeta Dolinescu, cercetătoare în Sectorul de istorie a muzicii, vorbind despre *Muzicologul Teodor Burada*, a utilizat o documentaţie mai extinsă decît tema propriu-zisă, oferind nu numai imaginea lui Teodor Burada ca muzicolog complex şi deschizător de drumuri, dar şi legăturile dintre această latură a activităţii sale şi contribuţiile pe care le-a avut ca profesor, muzician folclorist etc. De asemenea, cercetătoarele Brânduşa Căplescu şi Lucia Alexandrescu au scos în evidenţă, în comunicarea pe care au prezentat-o în comun, *Unitatea de cultură muzicală a românilor*, în preajma şi întru desăvîrşirea actului unirii de la 1 decembrie 1918, urmărind în diversele sale etape contactul dintre creatorii, formaţiile şi interpreţii de pe cele două versante ale Carpaţilor, contact care a contribuit la formarea conştiinţei unităţii politice a poporului român.

În ultima zi a sesiunii, Elena Zottoviceanu, cercetător principal în Sectorul de istorie a muzicii, a abordat, într-o comunicare cu caracter teoretic şi analitic, *Elemente ale limbajului enescian prefigurat în lucrările lui de şcoală*, unele probleme necercetate pînă în prezent din laboratorul de creaţie al lui George Enescu, în prima sa perioadă de creaţie.

Comunicările prezentate de membrii grupului de cercetare muzicologică din Institutul de istoria artei au fost bine primite de ascultători şi bine apreciate în cuvintele celor care au participat la discuţii pe marginea lor. Ele au demonstrat, în exemplificarea raportului prezentat de directorul adjunct al institutului, atît lărgirea frontului de cercetare în domeniul istoriei muzicii, cît şi seriozitatea şi actualitatea studiilor şi cercetărilor ce se desfăşoară în acest cadru.

★

Între 19 şi 21 mai a avut loc la Conservatorul «Ciprian Porumbescu» din Bucureşti a IV-a sesiune ştiinţifică a cadrelor didactice, sesiune care a fost

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dedicată celei de-a XXV-a aniversări a Eliberării României. Tema generală: tradiţie şi inovaţie în creaţia, interpretarea şi pedagogia muzicală.

După cuvîntul inaugural, rostit de profesorul Victor Giuleanu, rectorul Conservatorului, a urmat, de-a lungul celor trei zile de lucrări, prezentarea de către cadrele didactice ale instituţiilor de învăţămînt muzical din Bucureşti, Cluj, Iaşi şi Timişoara a patruzeci de comunicări abordînd aspecte variate ale artei muzicale.

Figura lui George Enescu a fost şi de astă dată în centrul atenţiei: lectorul Cornel Ţăranu (Cluj), asistentul Florin Staicu, lectorul Dan Smîntînescu şi lectorul Viorel Cosma au prezentat comunicările: *Tradiţii postenesciene*, *Conceptul enescian de tradiţie şi inovaţie în Suita I în Do major*, *Legăturile lui George Enescu cu Conservatorul din Bucureşti* şi, respectiv, *George Enescu — pianist acompaniator*. Aceste comunicări au adus noi date sau au înregistrat pe cele cunoscute în cadrul cercetării enesciene.

Heterofonia în lumea modernă a muzicii, de lector Ştefan Niculescu, *Cîteva reflecţii asupra muzicii româneşti contemporane privită prin prisma tradiţiei şi inovaţiei*, de asistent Vasile Iliuţ, *Cercetări româneşti în domeniul muzicii electronice*, de asistent Dinu Petrescu, *Cîteva consideraţii asupra curentelor muzicale ale secolului al XX-lea*, de lector Iosif Csire, au dezbătut probleme de interes asupra fenomenului muzical contemporan.

Unele aspecte de interes muzicologic au făcut obiectul comunicărilor despre *Tradiţie şi inovaţie în terminologia muzicologică*, de prof. Ovidiu Varga, şi *Observaţii asupra unor obiective înnoitoare ale muzicologiei româneşti*, de conf. Ioan Husti (Cluj).

Referinţe precise la compozitori români am găsit în comunicările: *Tradiţie şi inovaţie în creaţia lui Dimitrie Cuclin*, de conf. Ion Marian, şi *Tradiţie şi inovaţie în creaţia compozitorilor ieşeni*, de lector Mihai Comzei.

Prof. Victor Giuleanu, lector Dinu Ciocan şi conf. Petre Lefterescu au abordat problema ritmului în comunicările intitulate: *Conceptul de ritm în epoca medievală*, *Contribuţii la analiza structurală a ritmului în limbajul muzical tradiţional* şi, respectiv, *Ritmul — factor structural în elaborarea execuţiei muzicale*.

Comunicările de folclor muzical s-au ocupat de *Tradiţie şi inovaţie în muzica folclorică* — conf. Emilia Comişel, *Tradiţie şi inovaţie în procesul genezei şi evoluţiei cîntecului propriu-zis* — lector Vasile Dinu, *Despre unele aspecte inovatoare în practica muzicii populare instrumentale* — lector Florin Georgescu şi *De la «Kisar» la «semsemiya» (Tradiţie şi inovaţie în muzica populară din Egipt)* de Tiberiu Alexandru, şeful Sectorului muzical din Institutul de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România.

Celelalte comunicări, tratînd probleme legate de interpretare, pedagogie muzicală, teorie muzicală, au fost prezentate de: Dumitru D. Botez, Arta Florescu, Alexandru Trifu, Radu Negreanu, Ionel Geantă — profesori; Nahman Leib, Anghel Ionescu-Arbore — conferenţiari; Anatol Vieru, Dan Constantinescu, Matei Schorck (Timişoara), Suzana Coman-Bosica (Timişoara), Leontina Coban, Mircea Dan Răducanu (Iaşi), Ana Pitiş şi Ioana Minei — lectori; Sorin Vulcu, Bissy Roman, Lavinia Tomulescu-Coman, Ogneanca Lefterescu — asistenţi, dirijorul Grigore Iosub, prof. Stela Cameniţă şi dr. Adrian Klein. Ultimii doi, membri ai laboratorului de cercetări pedagogice al Conservatorului, au prezentat o comunicare pe o temă cu un caracter mai puţin obişnuit: *Aspecte biologice în munca pianistică*.

Trebuie să mai menţionăm comunicarea colectivă a unui grup de membri ai catedrei de pian despre *Florica Musicescu, personalitate reprezentativă a şcolii pianistice româneşti*, omagiu profesoarei care a dat muzicii noastre atîtea generaţii de pianişti.

Lucrările sesiunii s-au desfăşurat sub îngrijirea Catedrei de istorie a muzicii şi folclor, condusă de prof. Ovidiu Varga.

★

În luna februarie 1969, Sectorul de istorie a muzicii din Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România a primit vizita prof. Thurston Dart, şeful Catedrei de muzicologie a Universităţii din Londra. A avut loc un interesant schimb de păreri între oaspete şi membrii sectorului în legătură cu unele aspecte ale cercetării muzicologice în ţara noastră şi stadiul cercetării muzicii bizantine la noi.

★

Richard Rybarič, şeful Secţiei de istorie a muzicii de la Institutul de muzicologie al Academiei Slovace din Bratislava, a venit în ţara noastră la sfîrşitul lunii aprilie 1969, la invitaţia Academiei Republicii Socialiste România. În cursul vizitei sale în Bucureşti, el s-a întîlnit cu membrii Sectorului de istorie a muzicii din Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România, cu care a avut un schimb de păreri în legătură cu diverse probleme de interes muzicologic. Însoţit de membrii sectorului, oaspetele a cercetat şi fondurile muzicale de la Sibiu şi Braşov.

★

La 2 iunie a.c., muzicologul Vasile Tomescu a ţinut la Uniunea compozitorilor conferinţa cu tema *Constantin Brăiloiu despre polifonia populară*. Conferinţa a fost însoţită de exemplificări muzicale.

★

Critic muzical al ziarului *Svenska Dagblat* din Stockholm, Ulla-Britt Edberg a făcut o vizită la Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România — Sectorul de istoria muzicii, în cursul lunii iunie 1969.

Discuţiile purtate au avut ca subiect mai ales fenomenul muzical contemporan şi diverse aspecte ale criticii muzicale.

★

În cursul lunii octombrie 1969, Sectorul de istorie a muzicii din Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România a primit vizita cercetătoarei slovace dr. Liuba Balova, aflată într-o călătorie de schimb de experienţă pe problemele cercetării muzicii vechi.

MIRCEA VOICANA, VLADIMIR POPESCU-DEVESELU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CRONICA VIEŢII MUZICALE

(ianuarie — octombrie 1969)

Orchestra simfonică a Filarmonicii de Stat « George Enescu » a avut ca oaspeţi cîţiva dirijori străini. Charles Dutoit, dirijorul orchestrei simfonice din Berna (Ateneu, 1 februarie), a dirijat *Uvertura «Carnavalul roman»* de Berlioz, *Concertul nr. 1 pentru pian şi orchestră* de Chopin — solistă Liana Şerbescu — şi *Concertul pentru orchestră* de Béla Bartók. Stanislas Wislocki, Polonia (Ateneu, 21 şi 22 februarie), a prezentat lucrarea *Pensieri notturni* de Grazina Bacewicz — primă audiţie —, *Concertul pentru vioară, violoncel şi orchestră* de Brahms — solişti Ştefan Gheorghiu şi Cătălin Ilea — şi *Simfonia «Jupiter»* de Mozart. Dirijorul japonez Yuzo Toyama (Ateneu, 6 şi 7 iunie) a interpretat, în primă audiţie, lucrarea sa *Divertisment pentru orchestră* şi a susţinut acompaniamentul la lucrările interpretate de Radu Aldulescu: *Sonata concertantă pentru violoncel şi orchestră de coarde* de Ludovic Feldman şi *Concertul pentru violoncel şi orchestră de coarde* (primă audiţie) de David Dorward. În atenţia deosebită a publicului bucureştean au fost concertele, cu orchestra Filarmonicii, dirijate de Ionel Perlea, programele cuprinzînd: *Simfonia I* de Brahms, *Preludiu la După-amiaza unui faun* de Debussy, *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss şi *Rapsodia I* de Enescu (Sala Palatului, 9 şi 10 mai); *Uvertura la «Flautul fermecat»* de Mozart, *Simfonia a V-a* de Beethoven, *Suita «Nunta în Carpaţi»* de Paul Constantinescu şi *Tablouri dintr-o expoziţie* de Musorgski-Ravel (Ateneul Român, 23 şi 24 mai). Sub aceeaşi baghetă, concertele cu Orchestra simfonică a Radioteleviziunii au programat: *Uvertura «Oberon»* de Weber, *Omagiu lui Enescu* de Theodor Grigoriu, *Preludiu şi Moartea Isoldei* de Wagner şi *Simfonia I* de Enescu (sala Studioului de concerte, 15 şi 16 mai).

În cadrul simfonicelor Filarmonicii au fost interpretate în primă audiţie următoarele lucrări româneşti: *Simfonia a X-a* de Mihail Andricu (dirijor Emanuel Elenescu, Ateneu, 14 şi 15 februarie), *Cantata «Arc reflex» pentru cor de femei şi orchestră* de Marius Suciu (dirijor Mircea Cristescu, Ateneu, 28 şi 29 martie), *Toccata simfonică* de Alexandru Paşcanu (dirijor Theodor Vavayanis din Grecia, Ateneu, 13 şi 14 iunie).

Dintre concertele cu caracter comemorativ amintim pe cel dirijat de Emanuel Elenescu (Ateneu, 21 şi 22 martie), cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la moartea lui Berlioz, în cadrul căruia s-a interpretat *Damnaţiunea lui Faust*, cu concursul soliştilor Emilia Petrescu, Cornel Fânăţeanu, Nicolae Florei şi Alexandru Voinescu. În programul concertului organizat cu prilejul expoziţiei *Muzica în R. F. a Germaniei*, au figurat exclusiv prime audiţii germane: lucrări de Karl Höller, Paul Hindemith, Hans Werner Henze şi Boris Blacher (dirijor Mircea Basarab, Ateneu, 18 şi 19 aprilie). Concertele simfonice din 10 şi 16 august au fost închinate celei de a XXV-a aniversări a Eliberării. În cel dintîi, dirijat de Mihail Brediceanu, s-a executat *Simfonia a IX-a* de Beethoven, iar cel de-al doilea, dirijat de Mircea Basarab, a cuprins lucrări româneşti: *Uvertura de concert* de George Draga, în primă audiţie, *Concertul pentru pian şi orchestră* de Valentin Gheorghiu (solist: compozitorul) şi *Simfonia a VI-a «Armonia»* de Wilhelm Berger.

La deschiderea stagiunii 1969—1970, marele pianist german Wilhelm Kempff a interpretat *Concertul pentru pian şi orchestră* de Schumann (dirijor Mircea Cristescu, Sala Palatului, 26 şi 27 septembrie). În concertele din 3 şi 4 octombrie (Ateneu), susţinute cu concursul dirijorului bulgar Ilia Temkov, tînăra violonistă Silvia Marcovici, laureată a Concursului internaţional «Margueritte Long — Jacques Thibaud», a interpretat *Simfonia spaniolă* de Lalo.

★

În Sala mică a Palatului şi la Ateneul Român au avut loc numeroase recitaluri şi concerte de muzică de cameră susţinute de: Radu Aldulescu şi Albert Guttman (Sala mică, 15 şi 20 ianuarie) cu două programe Beethoven; Martha Kessler şi Nicolae Rădulescu (Sala mică, 25 ianuarie) cu lieduri de Schumann, Brahms, Ravel, Brediceanu; tinerii Mariana Sîrbu şi Radu Lupu, laureaţi ai unor concursuri internaţionale (Sala mică, 19 februarie), cu sonate pentru vioară şi pian de Beethoven, Brahms, Franck şi Debussy; Gheorghe Halmoş (Sala mică, 26 februarie): Beethoven, Brahms, Chopin; Alexandru Demetriad (Ateneu, 12 martie) — program Chopin; Jacques Genty, Belgia(Ateneu, 30 martie): Scarlatti, Bach, Beethoven, Debussy, Chopin; Rudolf Kerer, U.R.S.S. (Ateneu, 9 aprilie), cu Prokofiev, Schumann, Chopin; Christoph Eschenbach, R. F. a Germaniei, cu un program Schubert (Sala mică, 25 mai) şi unul Bach, Mozart,Beethoven, Brahms (Sala mică, 26 mai); Bruno-Leonardo Gelber, Argentina (Ateneu, 28 mai), cu Scarlatti, Schumann, Chopin, Schubert. Aurelian Octav Popa, acompaniat de Alexandrina Zorleanu şi de Mircea Opreanu (vioară), Cătălin Ilea (violoncel), Carmen Lupan (harpă) şi Mihai Tănăsilă (fagot), a prezentat (Sala mică, 4 iunie) o serie de lucrări în primă audiţie, de Frigyes Hidas, André Jolivet, Cornelius Cardew, Corneliu Cezar şi Octavian Nemescu. În toamnă (Ateneu, 24 septembrie), Wilhelm Kempff a dat un recital Bach.

Un ciclu de lucrări de cameră de Haydn şi Mozart a avut loc la Sala mică a Palatului, cu concursul următoarelor formaţii: Cvartetul Filarmonicii din Cluj — Ştefan Ruha, Vasile Horvath, Vasile Filip, Iacob Dula — (5 februarie), Cvartetul «Muzica» — George Hamza, Constantin Costache, Ludovic Lang, Robert Sladek — (23 martie) şi Cvartetul «Philhar-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

monia» — George Nicolescu, Teodor Ţincu, Helmuth Schneider, Marius Suciu — (7 aprilie).

Cvartetul de coarde din Zagreb — Iosip Klima, Ivan Kuzmić, Daniel Thune, Iosip Stojanović — a susţinut (Sala mică, 5 martie) un concert de lucrări de Haydn, Beethoven şi Brahms, iar Cvartetul «Pleyel» din Olanda — Jolle de Witt (flaut), Willem Noske (vioară), Herbert van de Velde (violă), Victor Bouguenon(violoncel) — a interpretat (Ateneu, 21 mai) lucrări de Christian Ernst Graaf, Bach-Mozart, Ignace Pleyel, Robert Heppener şi Mozart.

Concerte de muzică preclasică au fost susţinute de formaţiile alcătuite din: Emilia Petrescu, Horst Gehann, Mircea Opreanu, Adrian Semo şi Cătălin Ilea (Ateneu, 17 februarie), cu un program format în majoritate din prime audiţii, precum şi: Ştefan Gheorghiu şi Mihai Constantinescu (vioară), Valentin Gheorghiu (clavecin) şi Cătălin Ilea (violoncel) (Sala mică, 17 martie).

★

Corul Filarmonicii dirijat de Vasile Pântea a dat la Ateneu (la 24 februarie şi 18 mai) concerte de muzică preclasică şi contemporană — universală şi românească.

★

Orchestra simfonică a Radioteleviziunii a prezentat, în sala Studioului de concerte, numeroase *prime audiţii*. Astfel: piesa *Triptychon* de Otto Reinhold (dirijor Kurt Masur, din R.D.G., 9 ianuarie), *Mişcare pentru două orchestre de coarde* de Mircea Istrate (dirijor Emanuel Elenescu, 30 ianuarie), *Meditaţii* de Wilhelm Berger (dirijor Constantin Bugeanu, 20 februarie), *Întoarcerea lui Ulysse în patrie* de Claudio Monteverdi (dirijor Ludovic Baci, solişti Martha Kessler, Valentin Teodorian, Maria Săndulescu, Ion Stoian, Maria Slătinaru, 27 februarie), *Simfonia* compozitorului spaniol Xavier Benguerel (dirijor Antoni Ros-Marba, din Spania, 10 aprilie), *Simfonia* de Nicolae Beloiu (dirijor Iosif Conta, 17 aprilie), *Alternanţe* de Cornel Ţăranu (dirijor Liviu Ionescu, 24 aprilie), *Concertul pentru orchestră* de compozitorul francez Pierre Haskenoph (dirijor Mircea Cristescu, 8 mai), *Persephona* de Stravinski (dirijor Emanuel Elenescu, 22 mai), iar în cadrul *Tribunei Tinerilor compozitori*: *Alb şi negru* de Corneliu Dan Georgescu, *Ergodica* de Lucian Meţianu, *Simfonia* de Sorin Vulcu şi *Concertul pentru pian, suflători, harpă, percuţie şi contrabas* de Dieter Acker (dirijor Iosif Conta, solist pianistul clujean Harald Enghiurliu, 29 aprilie). La concertul de deschidere a stagiunii 1969-1970 s-a executat *Oratoriul «Mioriţa»* de Sigismund Toduţă (dirijor Iosif Conta, solişti Emilia Petrescu, Martha Kessler, Valentin Teodorian, la orgă Iosif Gerstenengst, 9 octombrie).

Trei concerte ale Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii, dirijate de Iosif Conta, dedicate muzicii lui Beethoven, au avut loc la 5 şi 6 februarie — cu cele 5 *Concerte pentru pian şi orchestră* interpretate de Radu Lupu — şi la 13 februarie — cu *Simfonia a IX-a*, avînd ca solişti vocali pe Adele Tole, Gerda Schriver, Helmuth Klatz şi Herman Christian Polster, din R. D. Germană.

★

În primăvara trecută, două ansambluri străine de mare prestigiu au concertat la Sala Palatului. Orchestra naţională a Radioteleviziunii franceze a interpretat la 19 martie, sub bagheta lui Jean Martinon, lucrări de Bizet, Enescu, Debussy şi Roussel şi la 20 martie, sub conducerea lui Roberto Benzi, muzică de Schubert, Schuman, Dutilleux şi Ravel. De asemenea, Yehudi Menuhin şi «Menuhin Festival Orchestra» din Londra au prezentat, în concertul din 24 martie, piese de Bach, New Nicholas, Beethoven şi Haydn, iar la 25 martie lucrări de Haydn, Mozart, Arnold Malcolm şi Schubert.

La începutul stagiunii 1969—1970, Ansamblul de coarde «Eugène Ysaye» din Belgia, condus de Lola Bobescu, a dat două concerte în sala Ateneului. La 12 octombrie, programul a cuprins în exclusivitate muzică preclasică (Ricciotti, Monteverdi, Vivaldi, Corelli-Geminiani, Rossini, Marcello), iar la 15 octombrie, formaţia a prezentat, pe lîngă piese preclasice (Vivaldi, Leclair, Corelli şi Lassus), două lucrări contemporane: *Sextuorul* de Bohuslav Martinu şi *Două piese în stil vechi* de Cesar Espejo.

★

Dintre soliştii de peste hotare prezenţi în spectacolele Operei Române menţionăm pe soprana Evghenia Mirosnicenco în *Rigoletto* (23 februarie şi 20 aprilie), *Lakmé* (26 februarie), *Lucia di Lammermoor* (1 martie şi 24 aprilie) şi *Bărbierul din Sevilla* (28 aprilie), pe Virginia Zeani şi pe Nicola Rossi-Lemeni în *Boema* (Sala Palatului, 4 aprilie), *Boris Godunov* (6 aprilie), *Traviata* (Sala Palatului, 9 şi 12 aprilie) şi *Don Carlos* (11 aprilie) şi pe soprana Mieko Takizawa, din Japonia, în rolul titular din *Madame Butterfly* (24 mai). Spectacolele din 11 şi 13 mai cu opera *Bărbierul din Sevilla* s-au reprezentat cu concursul soliştilor de la ansamblul «Opéra de Wallonie» din Liège: Michel Trempont, Albert Voli, Germain Ghislain, Vincent Darconnat, Christiane Gruselle. Întregul ansamblu belgian a prezentat în toamnă, în sala Operei, două spectacole cu *L'opéra d'Aran* de Gilbert Bécaud (24 şi 27 septembrie) şi două spectacole cu *Romeo şi Julieta* de Gounod (26 şi 28 septembrie).

Stagiunea 1969-1970 a Operei Române a fost deschisă cu premiera operei *Decebal* de Gheorghe Dumitrescu (4 octombrie); în rolul titular, basul Nicolae Florei.

Ansamblul de balet al Operei a prezentat *în premieră*, la 23 ianuarie, un triptic coregrafic (*Ciudatul trubadur* de Liviu Ionescu, *Ucenicul vrăjitor* de Paul Dukas şi *Preludiile* de Liszt), iar la 14 martie, o seară Bartók-Stravinski (*Mandarinul miraculos* şi *Sărbătoarea primăverii*). Un spectacol pre-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gătit pentru un turneu la Viena şi prezentat la Bucureşti la 28 mai a cuprins balete pe muzică de Aurel Stroe, Anatol Vieru, Paul Hindemith şi Henri Dutilleux. Baletul Operei a prezentat numeroase spectacole peste hotare, în Spania, Portugalia, Franţa şi Austria.

★

Corul «Madrigal» a concertat mult în străinătate. A participat la festivalurile internaţionale de la Praga, Bordeaux, Viena şi Haga şi a întreprins turnee în U.R.S.S. şi în Statele Unite.

O bogată activitate artistică s-a desfăşurat la Studioul Conservatorului «Ciprian Porumbescu». De două-trei ori pe săptămînă, studenţii (uneori şi profesorii) au susţinut recitaluri vocale şi instrumentale, concerte de muzică de cameră, concerte simfonice, vocal-simfonice şi spectacole de operă.

În încheierea acestei sumare cronici a vieţii muzicale bucureştene, menţionăm rodnica activitate a formaţiei de muzică de cameră vocal-instrumentală «Lyra», colectiv artistic experimental a Sectorului de istorie a muzicii din Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România. Concertul susţinut la 29 iunie în sala Dalles a cuprins lucrări din muzica preclasică (numeroase prime audiţii), ca şi trei prime audiţii de muzică contemporană: *Exerciţii pentru Gydli* pentru soprană, harpă şi flaut de Jan Kapr, *Balada fiului pierdut* (pe versuri de Lucian Blaga), pentru trei voci, clarinet, violoncel şi harpă de Tudor Ciortea şi *Compendiu* de Corneliu Cezar. Interpreţii acestui concert au fost cîntăreţii Octavia Noaghea, Mirela Diescu, Mia Frăsineanu, Constanţa Zavaidoc-Gheorghe, Rodica Mitrică, Eugenia Moraru, Catrinel Papadopol, Vladimir Popescu-Deveselu, Bogdan Pancu şi Victoria Abramovici (flaut), Lisetta Mihăilescu (clarinet), Ileana Pitca (harpă), Gheorghe Jalobeanu (vioară), Sanda Guţu (violoncel) şi Lucreţia Popovici (pian) *.

BRÂNDUŞA CĂPLESCU

★ Datele au fost extrase din: programele de sală ale Filarmonicii de Stat «George Enescu» şi din revistele *Contemporanul* şi *Săptămîna culturală a capitalei*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

R E C E N Z I I

ROMAN VLAD,

Stravinski,

traducere de Eugen Costescu, Edit. muzicală, Bucureşti, 1967, 272 p.

În ciuda unor inexplicabile ignorări ale creaţiei integrale a lui Igor Stravinski, manifestate de foarte multe societăţi muzicale şi de radiodifuziune din lume, sau ale unor opinii izolate, limitînd creaţia compozitorului ruso-american la lucrările cu care în al doilea deceniu al secolului a cucerit elogii unanime şi unul dintre cele mai invidiate locuri în plutonul de frunte al muzicienilor contemporani, cei care se dedică pătrunderii fenomenului muzical al secolului al XX-lea nu pot să nu sublinieze importanţa pe care opera lui Igor Stravinski în totalitatea ei o reprezintă, în diverse etape, pentru pleiade de compozitori care s-au afirmat şi se afirmă. Este de remarcat faptul că, în timp ce multe opusuri stravinskiene suportă cu resemnare ignorarea nemeritată de care aminteam, scrierile asupra vieţii şi creaţiei compozitorului ocupă un volum impresionant în bibliografia muzicii secolului al XX-lea; Stravinski însuşi este autorul cîtorva volume devenite celebre — să amintim doar *Chroniques de ma vie* şi *Poétique musicale* —, bazate nu numai pe referiri autobiografice, ci conţinînd şi crezurile sale estetice. Un titlu ca acela ales de muzicologul american William Austin pentru istoria sa a muzicii (*Music in the 20 th Century from Debussy through Stravinski*, W. W. Norton & Company, Inc., New York, 1966,) sintetizează de fapt o întreagă evoluţie istorică. Afirmaţia conţinută în acest titlu este întărită de părerile altor muzicieni de prestigiu privind muzica contemporană: Pierre Boulez alege ca puncte cardinale pe Webern şi Stravinski, Roman Vlad socoteşte că Schönberg şi Stravinski sînt doi *chefs de file* de egală importanţă. Şi William Austin, de altfel, pune alături de numele lui Stravinski pe cele ale lui Schönberg şi Bartók, oferind de asemenea jazzului o menţiune specială şi completînd aceste jaloane de bază cu realizările lui Hindemith, Webern şi Prokofiev; un simplu examen statistic însă îl găseşte pe creatorul lui Petruşka omniprezent, şi acest lucru cere în mod evident efortul pentru o cunoaştere temeinică a datelor care au determinat o atare alegere.

Poate că pe astfel de considerente şi-a bazat în 1955 Radiodifuziunea italiană cererea făcută lui Roman Vlad de a realiza un ciclu de 19 prelegeri pentru un număr egal de emisiuni muzicale în care să fie prezentată toată opera lui Stravinski.

Volumul publicat de casa de editură «Giulio Einaudi» în 1958, apărut în traducere românească în 1967, s-a născut din dorinţa de a completa şi mai ales de a aprofunda materialele pentru emisiunile amintite mai sus. Fără îndoială că această nouă formă de prezentare a creaţiei stravinskiene a pretins modificări substanţiale şi adăugiri necesitate de deplasarea intenţiilor autorului către o tratare muzicologică mai strictă. Totuşi, schema şi modul de expunere folosite pentru textele radiofonice au fost păstrate în mare parte, cu bună ştiinţă, de către autor, cu scopul de a nu limita peste măsură numărul celor interesaţi în subiectul abordat; şi acest lucru este, desigur, o primă calitate a lucrării, a cărei organizare şi simplitate în expunere se subliniază de la prima vedere.

Faţă de prima ediţie italiană, care cuprindea 20 de capitole, versiunea românească este revăzută şi adăugită. Într-o primă fază, în 1959, cu prilejul apariţiei unei ediţii în limba engleză, Roman Vlad adăugase capitolul privitor la *Threni, id est Lamentatio Jeremiae Prophetae* (Cîntece de doliu, adică plîngerea profetului Ieremia), lucrare începută de Stravinski în Italia în 1957 şi pe care a terminat-o la 21 martie 1958. Îi fusese comandată de Radiodifuziunea nord-germană din Hamburg, căreia i-a şi fost dedicată. Cu ocazia apariţiei volumului tipărit de editura muzicală bucureşteană, va fi ela-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

borat al XXII-lea capitol, referitor la lucrările scrise de Stravinski între 1959 şi 1966.

Constrîns de forma iniţială a prelegerilor pentru radio, prelegeri care aveau să devină capitolele viitoarei cărţi, dar şi preocupat cu siguranţă, în calitatea sa de compozitor şi de cercetător al muzicii contemporane (Roman Vlad este autorul unei valoroase istorii a dodecafoniei), mai ales de probleme strîns legate de creaţie, autorul va apela la analiza muzicală în scopul cunoaşterii omului prin intermediul operei sale; datele biografice şi tot ce se referă strict la viaţa compozitorului sînt reduse la un minim necesar, poate că şi pentru că acest aspect a fost pe larg dezbătut de Stravinski însuşi, singur sau în colaborare cu Robert Craft.

Analiza a urmărit de-a lungul capitolelor, pe de o parte, tălmăcirea din punct de vedere muzicologic a opusurilor stravinskiene în cronologia naşterii lor, stăruind în mod firesc asupra acelora care marcau o dată în evoluţia concepţiilor compozitorului, reflectînd noi direcţii sau consolidarea unor credinţe mai vechi, iar pe de altă parte realizarea unei imagini exacte şi obiective a aportului estetic adus de către Stravinski muzicii. La acest al doilea punct, autorul monografiei a ajuns pe calea cea mai sigură, aceea a prelucrării elementelor obţinute în urma propriilor observaţii şi apoi a confruntării lor atît cu concluziile altor stravinskieni reputaţi, cît şi cu propriile aserţiuni ale compozitorului. Un asemenea fel de expunere a asigurat evitarea, între limitele cele mai stricte ale posibilului, a criteriilor subiective; Roman Vlad nu-şi zeifică nici un moment eroul, şi aceasta este o altă calitate a monografiei, un gen atît de ingrat dacă ne gîndim că foarte multe studii monografice proclamă genii sau distrug valori cu aceeaşi mare uşurinţă tocmai pentru că autorii în cauză nu erau în stare să-şi păstreze luciditatea adevăratului cercetător, de care dă dovadă pe tot parcursul lucrării sale Roman Vlad.

Avînd avantajul de a fi atacat subiectul în speţă într-un moment în care acumulările de scrieri purtînd atît semnătura lui Stravinski, cît şi a altora ajunseseră să aducă într-o formă finală unele opinii care dăduseră naştere în cursul anilor la dezbateri furtunoase, Roman Vlad nu va rămîne la primele forme sub care se prezentau aceste opinii, ci le va urmări cu toate transformările suferite. Concretizînd cele spuse, vom arăta, de pildă, că afirmaţiilor privind expresia sau exteriorizarea în cazul muzicii, cuprinse pentru început în *Chroniques de ma vie*, li se vor adăuga tot ceea ce Stravinski a crezut şi mai tîrziu despre ele în *Poétique musicale*, *Expositions and Developments* şi altele. Or, dacă în cazul unui Alfred Cortot polemica cu adeptul nonexpresiei din *Chroniques de ma vie* sau cu adversarul iniţiativelor interpretului este scînteietoare[1], descoperindu-se în marele chopinian şi un subtil mînuitor de pană, ea nu depăşeşte prea mult studiul de ocazie, oferindu-ne doar o parte din convingerile lui Stravinski (nu este mai puţin adevărat că la data la care apărea studiul citat — 1939 — creatorul lui *Sacre* era departe de a fi epuizat discuţia despre expresie); vicierile provocate de marele interpret, care se revoltă în faţa exigenţelor compozitorului, nu pot fi întîlnite la compozitorul Roman Vlad, care, citînd din Stravinski, va avea grijă ca citatul să nu poate fi supus vreunei interpretări unilaterale. Astfel, la pagina 90 a monografiei, un citat din *Expositions and Developments* explică în felul următor afirmaţia mai veche cum că muzica ar fi «neputincioasă să exprime ceva». « Această afirmaţie — spune Stravinski — privind expresia (sau nonexpresia) era pur şi simplu un mod de a spune că muzica este suprapersonală şi superreală şi, prin urmare, mai presus de semnificaţiile şi descrierile verbale. Aceasta se îndreaptă împotriva concepţiei că un fragment muzical ar fi în realitate o idee transcendentală exprimată în termeni muzicali, cu implicaţia de *reductio ad absurdum*, că trebuie să existe o corespondenţă strînsă între sentimentele compozitorului şi ceea ce el scrie. Acest lucru era evident incomplet, şi pînă şi criticii cei mai opaci ar fi trebuit să-şi dea seama că în felul acesta nu era negată expresivitatea muzicală, ci numai validitatea unui anumit tip de afirmaţie verbală privitoare la expresivitatea muzicală . . . Opera unui compozitor este încoronarea sentimentelor sale şi, fireşte, ea le poate exprima sau simboliza chiar şi dacă acel compozitor nu este conştient de aceasta».

Am oferit în întregime micul fragment citat de Roman Vlad pentru că el explică şi obiectivismul muzical al lui Stravinski, comentat pe larg de autorul monografiei, şi pe care compozitorul ruso-american îl opune cu siguranţă subiectivismului romantic. Atunci cînd opiniile sale se întîlnesc cu cele ale lui Hanslick, nerecunoscînd muzicii vreun conţinut sentimental pentru a-i salva conţinutul spiritual, Stravinski o face de dragul purităţii muzicii, ferind-o cu grijă de a fi la remorca unui anumit arsenal afectiv, foarte prezent în multe dintre lucrările secolului al XIX-lea. Străin de formalismul abstract, dar şi de realismul vulgar, el tinde către acel «realism magic» pe care îl descoperă Roman Vlad la analiza *Privighetorii* (cap. VI).

Obiectivismul stravinskian a fost supus la variate interpretări. În timp ce Boris de Schloezer vede în acesta una dintre valorile cele mai înalte ale muzicii, Adorno îl denunţă ca pe un moment negativ al artei sunetelor, un proces de înstrăinare a creatorului de «autenticele raţiuni ale propriei sale interiorizări». Roman Vlad, după ce expune cele două teorii, va face media, luînd ca argument titlul *Amintiri din copilărie*: textul poetic al acestei lucrări nu este tratat ca factor pur fonic, cum ar susţine Adorno. Lipsa de sens a textului, bazat pe structuri silabice care nu ţin seama de semnificaţia lui, este aparentă, deoarece Stravinski este atras de fapt de sensul sau nonsensul poeziilor copiilor, înzestrînd acompaniamentul instrumental cu cele mai sugestive sugerări onomatopeice. Afectivitate subiectivă? Da, şi nu este singurul caz în care muzica nu urmează în mod docil textele cu caracter de manifest redac-

[1] Alfred Cartot, *Stravinski, pianul şi pianiştii*, în *Muzica franceză pentru pian*, Bucureşti, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tate de compozitor. Iată, de exemplu, motivul viorii din *Povestea soldatului*, simbolizînd sufletul rus, poveste a soldatului putînd fi localizată oriunde, «entre Denge et Denezy, zwischen Chur und Wallenstadt, twixt Rockhill and Lode, fra Belsit'e Piave al Mar», datorită facturii ei muzicale, dar care în momentul culminant revine la fondul sentimental slav, care, aşa cum bine arată Roman Vlad, nu îl părăseşte niciodată pe Stravinski, nici chiar atunci cînd perioada rusă este lăsată mult în urmă. De altfel, mare admirator al lui Puşkin, Stravinski preţuieşte în mod deosebit acea descendenţă spirituală avîndu-şi originea în Petru cel Mare, care, «printr-o fericită îmbinare, a ştiut să contopească elementele specific ruseşti cu bogăţiile spirituale ale lumii occidentale». Şi dacă, aşa cum aflăm de la Stravinski şi nu numai de la el, Diaghilev aparţinea acestei descendenţe, constatăm cu ajutorul lucrării lui Roman Vlad că şi muzicianul devenit celebru prin colaborarea cu iniţiatorul «baletelor ruse» şi-a însuşit comandamentele ţarului înnoitor. Căci numai astfel se explică o anumită rezervă pentru muzica «grupului celor cinci», pe care Stravinski îi va învinui de tendinţe către o estetică naţională etnografică, opusă celei a lui Glinka şi Ceaikovski, la care elementul pămîntului ocupă, evident, un loc considerabil, dar ţîşneşte spontan şi natural, nefiind de loc aservit doctrinei. Şi fără îndoială că asprimea judecăţii nu constituie un autodafe pentru o creaţie reprezentînd un moment important în istoria muzicii universale, ci un mod de alegere, în felul categoric al lui Stravinski, a unei alte căi de urmat, apropiată spiritului universal care caracterizează personalitatea sa.

Acest spirit universal îl face pe Stravinski «să folosească — după cum constată Roman Vlad în urma analizei — experienţele cele mai diverse în scopul împlinirii propriilor sale forţe creatoare». Şi autorul monografiei socoteşte că, «după Mozart, nici un alt compozitor nu a mai fost înzestrat cu o capacitate de asimilare atît de prodigioasă...».

«...Tot ce mă interesează, tot ce îmi place aş vrea să devină proprietatea mea», spune Stravinski în fraza citată la pagina 87 a monografiei; este vorba de acea «muzică la pătrat», cum o numeşte Boris de Schloezer, compusă pe teme străine, trecute prin filtrul sensibilităţii unui muzician dintr-o altă epocă, teme care, «primind o nouă investitură semnificativă, se transformă în creaţie originală şi autonomă». Dacă noile existenţe tematice primesc apelaţiunea sugestivă de «muzică la pătrat», în cadrul mijloacelor de expresie sau al limbajului descoperim valori structurale, aşa cum se întîmplă cu elementele de politonalitate, care, în forme «virtuale», cum spune Roman Vlad, se întîlnesc şi la Bach, în concertele brandenburgice, sau la Mozart, în *Divertismentul în fa major*.

Cînd Massimo Mila sau alţi critici vor afirma că tradiţia artei europene Stravinski «şi-a însuşit-o creînd-o din nou şi plăsmuind-o în propria sa fiinţă», dar «după ce a realizat pe plan artistic propriile sale calităţi . . . străine de civilizaţia occidentală»[2], Roman Vlad va verifica prin analiză aprofundată dacă acestea sînt concluziile la care trebuie să se ajungă sau dacă din opera compozitorului rezultă altele, mai puţin simpliste. Prin analiză şi printr-o interpretare care pare să dorească şi adeziunea compozitorului, fără ca prin aceasta autorul monografiei să renunţe la punctele sale de vedere, Roman Vlad realizează un portret veridic al lui Stravinski, îmbogăţind literatura muzicală cu o lucrare purtînd amprenta preocupării pentru sintetizare prin amănunt.

Analiza lui Roman Vlad conţine în ea un crescendo continuu, care rezultă din aprofundarea tot mai atentă a lucrărilor din a doua jumătate a perioadei de creaţie cu sporirea interesului pentru ultimele opusuri. Acest lucru se întîmplă pentru că în cadrul economiei lucrării se au în vedere elementele mai cunoscute, care nu au deci nevoie de o considerare prea amănunţită, iar interesul pentru depistarea şi cercetarea tendinţelor seriale manifestate în cazul lui Stravinski mai ales o dată cu *Threni* — prezente şi mai devreme însă, după 1950, şi sporadic, chiar înainte de acest moment — constituie pentru autorul istoriei dodecafoniei o înclinaţie cît se poate de firească şi totodată folositoare acelora care încearcă prin intermediul unor lucrări cu profilul celei de faţă să-şi satisfacă dorinţa de a-şi reprezenta un tablou complet al muzicii contemporane.

Spre deosebire de Robert Craft, de pildă, care în lucrarea *Avec Stravinski*, apărută în 1958 la Monaco în Editions du Rocher, nu se îndepărtează prea mult în analizele sale de clasica cercetare a formei şi a elementului tematic, Roman Vlad lărgeşte domeniul de investigare, acordînd un interes egal sau poate chiar mai mare problemelor referitoare la limbaj, la tehnică şi în special la structură. Desigur, diferenţa de orientare dintre cei doi muzicieni, care cu altă ocazie colaboraseră la realizarea lucrării despre muzica religioasă a lui Stravinski[3], nu atinge aspecte de fond: imaginile pe care ni le oferă sînt aceleaşi, cu deosebirea că unele trăsături sînt mai subliniate la Roman Vlad, din nevoia de a încadra lucrările analizate într-o anumită perioadă de creaţie, aservită anumitor tendinţe; Robert Craft nu este nevoit să urmărească acest lucru, pentru că în lucrarea sa fiecare analiză este de sine stătătoare şi oferă o imagine individuală a respectivei opere muzicale.

«Pentru a supravieţui, muzica trebuie să se structureze întotdeauna după propriile ei legi. Argumentul extramuzical trebuie să se reducă la un pretext sau la un simbol iniţial. Numai atunci muzica poate trăi o viaţă proprie». Această credinţă a lui Roman Vlad se va verifica de-a lungul cercetării creaţiei lui Igor Stravinski. Este cert că aceeaşi credinţă a stat la baza unor opere care, iniţial concepute pentru balet, şi-au cucerit de mult locul pe estrada de concert, dar nu numai la baza acestora, ci a unei întregi creaţii muzicale.

[2] Roman Vlad, *Stravinski*, Bucureşti, 1967, p. 88.

[3] Carft-Piovesan-Vlad, *Le opere religiose di Igor Stravinski*, Veneţia, 1956.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Poate că tocmai pentru faptul că a dorit întotdeauna ca muzica sa să poată trăi o viaţă proprie a cucerit Stravinski admiraţia multor confraţi: «Vous, je vous adore; n'êtes-vous pas le Grand Stravinski? Je ne suis que le petit e.s.», mărturisea rocambolescul Satie şi, cine ştie, poate că din acelaşi motiv o tînără fată din Pennsylvania îl proclama în cel mai autentic stil american «Elvis Presley al muzicii clasice». Dacă, molipsiţi de această spectaculară formulă juvenilă, am căuta să încheiem printr-un citat spectacular, dar plin totodată de substanţă din cartea lui Roman Vlad, atunci am apela la caracterizarea pe care Alexander Tansman o face *Simfoniei în trei mişcări*, culme a creaţiei stravinskiene, admirînd în ea «explozivitatea eruptivă şi pulsaţia anxioasă din *Sărbătoarea primăverii*; fervoarea ritmică din *Petruşka* şi din *Nunta*; bucuria însufleţită din *Octet* şi din *Capriccio*; afabilitatea din *Jeu de cartes*; plasticitatea timbrală din *Povestea soldatului*; seninătatea din *Apollon Musagète*; virulenţa discursivă din *Simfonia psalmilor*...» şi rezumînd în chip magistral trăsăturile unei creaţii pe care cartea lui Roman Vlad ne-a dezvăluit-o sub toate aspectele.

VLADIMIR POPESCU-DEVESELU

DORU POPOVICI

Gesualdo di Venosa,

Edit. muzicală, Bucureşti, 1969, 136 + 32 p. + il.

Cîndva, într-una din micile sale tragedii, intitulată *Mozart şi Salieri*, Puşkin punea problema: geniul este el compatibil sau nu cu crima? La fel, dintr-o faimoasă apreciere despre «naturile catilinare» se vede că asemenea gînduri îl frămîntau şi pe Eminescu. Răspunsul este, aparent, uşor de dat: sublimul geniului şi abjectul crimei constituie doi poli opuşi.

... Şi totuşi, atît de ciudată apare uneori dialectica vieţii, încît cele două alternative, în fond disjunctive una faţă de alta, au putut coexista în cîteva cazuri, izolate, dar şi răsunătoare în felul lor: Benvenuto Cellini, Caravaggio, Gesualdo di Venosa, Ben Jonson, Lacenaire... Oricum însă, nu prin reprobabilul din viaţa lor (sortit din capul locului să alimenteze, în afara anumitor clarificări psihologice, doar un ieftin «fapt divers») ne mai impun şi astăzi aceste «naturi catilinare», ci, evident, tocmai prin cealaltă latură, a sublimului creaţiei, pe care au ştiut şi au putut să-l atingă, fie prin opoziţie polară cu ceea ce au fost ca oameni, fie, poate, tocmai dimpotrivă, prin însuşi straniul paradox al extremismului firii lor.

A concepe o monografie despre un astfel de creator implică deci întotdeauna o primejdie latentă pentru autorul ei, căci aici survine în primul rînd contrastul teribil dintre cele două laturi care ar trebui de fapt să se completeze (chiar dacă nu obligatoriu să se şi armonizeze) reciproc, *id est* viaţa şi opera celui studiat. Iar cînd opera acestuia este şi ea la rîndu-i destul de mult cercetată şi contradictoriu apreciată (fie şi numai superficial), datorită faptului că este marcată de singularităţi care-i conferă un aspect de «unicat» atît în epoca ei, cît şi mai tîrziu, înţelegem că primejdia aceasta sporeşte şi mai mult. Cînd totuşi autorul reuşeşte în cea mai mare parte turul de forţă de a evita asemenea stînci ce-i stau în cale şi de a ne da un punct de vedere personal şi pe cît mai mult posibil original asupra artistului respectiv, păstrînd tonul şi proporţia juste în evocarea, cumpănirea şi analiza faptelor de viaţă şi de creaţie pe care le are în vedere, nu putem să nu resimţim o certă satisfacţie, şi anume nu chiar una de fiecare zi.

Deci e temerar, fireşte, să-l iei ca obiect de monografie pe don Carlo Gesualdo, principe di Venosa (1560—1613), rămas celebru atît ca unul dintre marii compozitori nu numai ai Renaşterii, ci şi ai întregii istorii a muzicii, cît şi prin cumplita sa faptă de răzbunare a «onoarei», tipic feudală, de a-i răpune pe soţia sa necredincioasă şi pe amantul acesteia; însă, *audaces fortuna juvat*, şi lucrarea apărută la Editura muzicală sub semnătura lui Doru Popovici confirmă încă o dată justeţea vechiului adagiu.

Cadrul este fixat întîi într-o prefaţă despre Renaştere, în general, şi apoi într-un capitol introductiv despre «Muzica Renaşterii italiene», în special, făcîndu-se un istoric succint, dar dens al madrigalului şi al motetului, cele două mari specii contrapunctice corale iniţiate de muzicienii renascentişti în care avea să exceleze şi Don Gesualdo di Venosa. Vine pe urmă rîndul «crimei» (în alt capitol ni se evocă viaţa lui Gesualdo cu sumbrul eveniment care într-un fel a pecetluit-o, şi încă prin ceva de neşters), evocîndu-ni-se poetic, dar (aici este încă unul din meritele cărţii) fără nimic morbid, trivial sau subiectiv, ciudăţeniile firii şi întorsăturile neaşteptate ale existenţei acestui geniu neliniştit şi întunecat.

Dar cum era şi de aşteptat, centrul de greutate al lucrării revine «geniului». Analize muzicale parţiale punctează deja primele două capitole în chip de laitmotiv; ele vor deveni precumpănitoare în următoarele trei, consacrate operei. Cel dintîi dintre acestea, «Pagini alese», şi care este, poate, şi cel mai realizat, reprezintă o pertinentă şi amplă analiză, cu numeroase exemple, a principalelor madrigale, motete şi responsorii ale lui Gesualdo, relevîndu-li-se, pe lîngă măiestria scriiturii contrapunctice, şi marile frumuseţi şi nebănuitele expresivităţi pe care le conţin. Doru Popovici mai in-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sistă aici şi asupra unor surprinzătoare «anticipări» a multor procedee de formă şi de scriitură contrapunctică şi armonică ale compozitorilor de mai tîrziu, din secolele al XVIII-lea, al XIX-lea şi chiar al XX-lea, care par a fi chiar foarte numeroase la Gesualdo; mergînd pe urmele lui Ambros, Romain Rolland, Della Corte şi Pannain, el infirmă convingător unele păreri unilaterale asupra creaţiei gesualdiene, întîlnite la R. I. Gruber, N. Bridgman şi H. Redlich.

Analiza mijloacelor de expresie (desfăşurată într-un capitol aparte) duce mai departe lucrurile în această privinţă, aici făcîndu-se tot pe bază de exemple, printr-o aprofundare a confruntărilor şi comparaţiilor, o mai sporită subliniere a asemănărilor dintre procedeele gesualdiene şi acelea ale muzicienilor de mai tîrziu şi relevîndu-se faptul, încă insuficient cunoscut, că, în fond, Gesualdo di Venosa a fost şi un mare deschizător de drumuri prin arta lui. Poate însă că problema ar merita încă noi reveniri, dată fiind deosebita ei însemnătate. Prezentarea «Esteticii» de tip renascentist umanist ce se degajă din creaţia cu valenţe multiple a lui Gesualdo întregeşte fericit alt capitol, aceste consideraţii arătînd cît de mult se integrează compozitorul în cadrul marilor valori artistice lăsate moştenire omenirii de Renaştere. Încheierea, «Gesualdo di Venosa în contextul universal», sintetizează o dată mai mult datele care denotă valoarea deosebită a creatorului, faţă de care pălesc pînă şi scăderile de neiertat ale omului, şi ne mai prezintă şi aprecierile, nelipsite de contradicţii, pe care atît opera, cît şi omul, prin insolitul lor (atît în bine, cît şi în rău), le-au suscitat şi mai continuă încă să le trezească în conştiinţa urmaşilor. Epilogul din «Postfaţă» reprezintă o scurtă, dar densă privire de ansamblu (de altfel densitatea aceasta e proprie întregii cărţi) asupra madrigalului coral românesc şi asupra influenţei pe care a început s-o aibă asupra sa, mai ales în ultimul timp, şi impresionanta creaţie gesualdiană.

Din carte lipseşte însă o analiză a lucrărilor instrumentale (ca acele «gagliarde» şi «simfonia») şi a pieselor din genuri vocale «minore» (ca acele «canzonette») ale lui Gesualdo; poate că simpla lor menţionare «în treacăt» s-ar datora unei momentane imposibilităţi de consultare a lor. În orice caz însă, la o viitoare ediţie se impune să fie şi ele luate în consideraţie, căci şi acestea alcătuiesc o latură esenţială în plus a creaţiei lui Gesualdo.

Analiză temeinică, concentrată, după principiul *non multa, sed multum*, a operei unui muzician eminent, lucrarea lui Doru Popovici (care urmează de altfel a fi tradusă şi în limbi străine) constituie o valoroasă contribuţie a muzicologiei româneşti pe tărîmul studiului muzicii universale prin punctele de vedere noi şi prin clarificările inedite aduse asupra lucrărilor zbuciumatului principe di Venosa, atît de robit prejudecăţilor timpului şi castei sale ca om, dar atît de inovator şi de zguduitor ca personalitate creatoare.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

GEORGE BERNARD SHAW

Despre muzică şi muzicieni,

ediţie îngrijită şi prefaţată de Eric Bentley, traducere de N. Popescu, Edit. muzicală, Bucureşti, 1969, 280 p.

George Bernard Shaw, marele G. B. S., vegetarianul convins, mort în pragul centenarului (născut la 1856 în plină epocă «victoriană», a trăit pînă în zilele noastre, decedînd abia în 1950), este unanim cunoscut şi recunoscut prin piesele sale; cu ele acest copil teribil al epocii sale, acest irlandez atît de nonconformist, s-a situat printre cei mai de seamă maeştri ai scenei engleze de la Shakespeare încoace (deşi pe acesta, printre altele, a simulat întotdeauna că îl detestă cordial!), reuşind să se impună printre numele prestigioase din literatura mondială a primei jumătăţi a secolului nostru. Puţini oameni însă, atît dinăuntrul, cît şi din afara Angliei, exceptîndu-i doar pe unii profesori pedanţi, ştiau că scriitorul a fost şi unul dintre cei mai valoroşi şi originali critici muzicali ai timpului său, autor, printre altele, şi al unui faimos cîndva opuscul: *Perfectul wagnerian*.

Antologia selectivă a scrierilor sale în acest domeniu, îngrijită şi prefaţată de un om avizat cum este Eric Bentley, vine deci să umple un gol, pe care numai parcurgînd cronicile shawiene ne dăm seama cît a fost de mare în felul său... Iar cînd N. Popescu, puţin cunoscut, dar atent cu nuanţarea frazei, ne dă o traducere curgătoare în română, satisfacţia e dublă.

Materialul este grupat în trei părţi: «Puncte de vedere», «Tradiţia primordială», «Probleme de muzică», potrivit scopului urmărit: prezentarea cît mai clară a lui Shaw-muzicologul. Totuşi, delimitarea aceasta are şi o nuanţă de arbitrar, căci între articolele respective există o mare întrepătrundere de aspecte şi multe pot să figureze fără greş sub fiecare dintre cele trei titluri. Shaw, care în tinereţe se cultiva descifrînd simultan *Capitalul* lui Marx şi *Tristan şi Isolda* de Wagner, a avut parte în copilărie de o pregătire muzicală temeinică şi a scris apoi «cîte-n lună şi în stele» despre muzică (după cum se exprimă însuşi E. Bentley) cu ironia sa caracteristică, dar şi cu o competenţă pe care mulţi o pot invidia. Aşadar, volumul începe cu acele «puncte de vedere» dintre care se detaşează o foarte spirituală *Prefaţă* autobiografică din 1935 la o nouă ediţie a vechilor sale articole muzicale; din ea ne putem da seama atît de nivelul ridicat al pregătirii muzicale a lui Shaw, cît şi de împrejurările

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mai mult decît insolite în care i-a fost dat să şi-o formeze. Urmează apoi o serie de aprecieri, aparent paradoxale, asupra cerinţelor pe care Shaw le pretindea criticilor muzicali şi interpreţilor (bine-înţeles forma este cea caracteristică pentru autor: acel amestec, uneori exasperant, dar întotdeauna eficace şi savuros, de seriozitate şi de glumă din mai toate textele sale); marele scriitor militează pentru o cît mai mare competenţă şi capacitate atît a unora, cît şi a celorlalti, atacă fără cruţare prejudecăţile, nesfiindu-se, de pildă, să nu fie de loc de acord cu un mare critic plastic ca Ruskin atunci cînd acesta, aventurîndu-se şi în domeniul muzicii, ajunge să emită păreri cel puţin discutabile.

Partea a doua ar fi consacrată, după Bentley, «tradiţiei primordiale»; însă la Shaw fac parte din ea şi Händel, şi Gluck, şi Mozart, şi Beethoven, şi Rossini, şi Weber, şi Berlioz, şi Wagner (zeul tinereţii lui Shaw), şi Verdi, dar şi ... Schönberg, încă o dovadă a acuităţii şi justeţii simţului său muzical. Desigur, Shaw vorbeşte despre toţi aceştia cel mai adesea cu acea ironie aparentă atît de proprie lui, sub care însă se ascunde o preţuire a lor cu mult mai adîncă şi mai reală decît aceea a multor critici «cuminţi»; tîlcul ei devine limpede atunci cînd înfierează cutare sau cutare masacru operat de vreun interpret, dirijor sau regizor, fie el şi de mare renume, asupra uneia dintre lucrările acestora. Rezultatul este o revărsare caleidoscopică, cuceritoare prin bunul-gust şi competenţa exprimate într-o manieră foarte spirituală (s-o recunoaştem, încă prea puţin întîlnită în general în critica artei sunetelor).

Partea a treia şi cea mai amplă a antologiei vizează «problemele de muzică» extrem de complexe în Anglia lui Shaw, atît de bogată în interpreţi buni şi foarte buni şi atît de lipsită de compozitori naţionali cît de cît valoroşi (cu excepţia, poate, a unui Elgar). Aici este cumva locul în care caleidoscopul shawian de care vorbeam mai înainte îşi află cea mai perfectă exprimare. Ca şi mai înainte, Shaw glumeşte afectuos pe seama marilor muzicieni autentici, nu-i scuteşte de înţepături nici pe un Paderewski sau Adelina Patti cînd aceştia mizează pe unele efecte uşoare, lăudîndu-i, în schimb, pentru autenticele lor mari realizări artistice; dovedeşte o dată mai mult cît de larg este diapazonul înţelegerii sale, avînd cuvinte de mare laudă pentru celebra artistă de music-hall Yvette Guilbert, dar devine necruţător faţă de pseudovalori componistice sau interpretative, dărîmîndu-i literalmente, de exemplu, pe asemenea compozitori mediocri contemporani cu el, ca Gilbert, Sullivan sau Parry, şi trebuie spus că verdictele sale s-au dovedit juste în esenţă. Dar Shaw trebuie neapărat citit, întrucît, de fapt, n-ai cum să-l «explici»...

De aceea la terminarea volumului simţi un regret: oare de ce inteligentul alcătuitor care este Eric Bentley n-a inclus în antologie, pe lîngă articolele lui «Corno di Bassetto» (pseudonimul de muzicolog al lui Shaw), şi strălucitorul opuscul *Perfectul wagnerian*, poate cea mai valoroasă lucrare muzicologică a autorului lui *Pygmalion ?*

CONSTANTIN STIHI-BOOS

LOUIS BARTHOU,
Viaţa de dragoste a lui Richard Wagner,

traducere şi prefaţă de J. V. Pandelescu, Edit. muzicală, Bucureşti, 1969, 124 p.

Atît despre opera, cît şi despre viaţa titanului de la Bayreuth s-au scris multe; în primul rînd, chiar el însuşi a avut grijă să-şi confecţioneze o autobiografie în care să-şi zugrăvească cît mai convenabil pentru posteritate tumultoasa şi frămîntata sa existenţă, din păcate nescutită de «micile mizerii [ale] unui suflet chinuit», ca să folosim o expresie eminesciană. Un biograf care încearcă să-l descrie mai puţin pe creator, cît mai ales pe om, are deci într-un astfel de caz o sarcină cu atît mai ingrată, căci pentru el este extrem de uşor să cadă în senzaţional şi trivialitate şi, dimpotrivă, extrem de greu să găsească tonul just...

Totuşi, aceasta i-a reuşit, cel puţin măcar o dată, cuiva pe deplin; într-adevăr, acel strălucit diplomat, abil om de lume, avocat, orator şi istoric înzestrat şi muzicolog amator nelipsit de calităţi care a fost proteiformul om politic francez Louis Barthou (1862—1934) a izbutit să ne dea o descriere sobră, inteligentă şi veridică a complicatelor contraste din firea marelui compozitor, a iureşului evenimentelor subiective şi obiective care, în anumite momente-cheie, au provocat o serie de trăiri şi de frămîntări complexe în sufletul pasionat al artistului şi s-au răsfrînt astfel, într-o măsură uneori surprinzătoare, dar explicabilă în felul ei, în opera sa. Louis Barthou, pătruns tot timpul de cea mai vie admiraţie pentru Wagner-creatorul, analizează însă lucid şi obiectiv faţetele lui Wagner-omul, ca şi pe acei oameni atît de feluriţi cu care artistul s-a ciocnit în «viaţa sa de dragoste»: prima sa soţie, Minna, Jessie Laussot, soţii Otto şi Mathilde Wesendonck, Franz Liszt, Hans von Bülow, regele Ludwig al II-lea al Bavariei, a doua sa soţie, Cosima.

Cu delicateţea şi cu tactul cerute de împrejurări, Louis Barthou ne arată în mica sa lucrare că şi geniile sînt oameni şi încă nu ireproşabili, dar subliniază mereu — şi aici stă poate meritul său esenţial — că mult mai mult contează ceea ce au gîndit şi deci au creat...

Două analize psihologice nelipsite de acuitate prezintă rolul binefăcător şi de loc neglijabil pe care l-au avut asupra elaborării unora dintre capodoperele lui Wagner cele două femei cu adevărat superioare din viaţa acestuia: Mathilde Wesendonck, în perioada compunerii lui *Tristan şi Isolda*, şi Cosima Liszt von Bülow, mai tîrziu a doua

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

soție a titanului, în timpul desăvîrșirii tetralogiei *Inelul Nibelungilor* și al conceperii lui *Parsifal*, ca să nu mai vorbim și de anii ridicării celebrului teatru de la Bayreuth. Aceste analize constituie o demonstrație în plus a stimulului psihologic pe care o înțelegere și o prețuire corespunzătoare din partea «eternului feminin» îl pot exercita asupra cugetului unui om înzestrat, stimul concretizat în asemenea capodopere ca cele de mai sus. Căci, dacă Wagner a greșit în multe privințe față de unii dintre apropiații săi, la rîndul lor mulți dintre aceștia nu l-au înțeles, ba chiar i-au pricinuit serioase neajunsuri.

Tablou atrăgător, valorificînd dintr-un unghi inedit viața lui Wagner, lucrarea lui Louis Barthou se citește cu plăcere atît de cei inițiați într-ale muzicii, cît și de amatorii de frumos. Sub toate aspectele deci, ea merita oricum să fie tradusă în românește, chiar dacă eleganța și vioiciunea frazei din original (care ne-au produs o puternică impresie cu ani în urmă) s-au pierdut de multe ori într-o redare greoaie și prolixă. Și, de asemenea, poate că autorul, iute «expediat» într-o prefață confuză, merita și el o prezentare măcar ceva mai clară. Louis Barthou, de mai multe ori ministru, ba chiar și prim-ministru în 1913 al țării sale, a ocupat la sfîrșitul vieții funcția de ministru de externe al Franței, în care calitate a militat pentru strîngerea legăturilor cu U.R.S.S., s-a dovedit un aprig adversar al hitlerismului și a mai fost, printre altele, un prieten și un susținător de nădejde al marelui nostru diplomat, Nicolae Titulescu; este știut de altfel că a fost trecut de fasciști pe lista neagră a personalităților politice pe care voiau să le suprime și că a căzut victimă atentatului fascist de la Marsilia din 1934. Toate acestea, laolaltă cu celelalte date pe care le-am mai schițat la începutul acestei recenzii, ar fi contribuit la o mai justă punere în lumină în ochii cititorilor a personalității biografului *Vieții de dragoste a lui Richard Wagner*.

CONSTANTIN STIHI-BOOS

FLORIAN POTRA

Experiență și speranță. Ecran românesc,
București, Edit. pentru literatură, 1968, 311 p.

Reprezentînd, chiar în intenția autorului, «o *experiență proprie* în contact cu aceea a cinematografului nostru și în același timp *speranța* unei necesare progresiuni a artei filmului românesc», pentru care militează, această culegere de articole și cronici, ce înmănunchează materiale apărute în *Scînteia*, *Lupta de clasă*, *Luceafărul* și *Tomis* între anii 1965 și 1967, este totuși ceva mai mult decît o alcătuire ocazională menită să adune între aceleași coperte roadele unei activități publicistice. Avem de-a face aici cu schița critică a unei etape din evoluția cinematografului românesc, exprimarea unui «punct de vedere» propriu, de fapt o prefață la discuția generală care a avut loc în ultima vreme asupra filmului românesc. Lucrarea lui Florin Potra depășește astfel limitarea jurnalistică implicită și devine (așa cum vom arăta în detaliu) cu adevărat o *primă lucrare de ansamblu* asupra filmului românesc contemporan, o contribuție substanțială la dezbaterea privind soarta filmului românesc de azi.

Însăși structura volumului semnat de Florian Potra denotă preocuparea autorului de a ordona pe idei întregul material, preocuparea de a crea un fir conducător ușor de urmărit. Încadrate în două studii de ansamblu (*Relația scenariu-regie în arta cinematografică și evoluția filmului românesc* și *Sinteză '67*), articolele sînt organizate pe secțiuni tematice: una dedicată ecranizărilor, alta filmelor pe scenarii originale (cu un subcapitol în care sînt analizate filmele aparținînd genului polițist), iar alta documentarului și animației; în sfîrșit, după o trecere în revistă a festivalurilor de la Mamaia, un corp separat e consacrat problemelor teoretice de ansamblu, îmbrățișînd întreaga arie a fenomenului cinematografic, de la istoriografie la învățămînt cinematografic, de la cineamatorism la problemele culturii cinematografice, de la publicul cinematografic la critică.

Chiar urmărind atent, continuu activitatea unui critic în paginile presei, cu greu reușești (așa cum o poți face citindu-i o singură carte) să descifrezi limpede opțiunile și gustul său, platforma estetică și viziunea globală pe care se sprijină actul critic. Parcurgînd volumul lui Florian Potra (chiar dacă ai cunoaște doar vag cinematograful românesc), nu poți să nu ajungi o dată cu el la concluzia că «cinematografia noastră n-a produs încă opere echivalente cu cele oferite de literatură, pictură sau de muzică, opere autonome, *unice*, fără de care cultura contemporană — în ansamblu — și-ar descumpăni balanța»; nu poți să nu subscrii la formularea criticului cum că nici în cazul celor mai bune opere «nu avem de-a face cu personalități care să fi exprimat o gîndire *a lor*, un *conținut propriu*, care să fi propus un punct de vedere personal și să fi intervenit — dincolo de sfera esteticului — în dezbaterile centrale ale vremii, (...) creatori originali cu o viziune personală a realității, forînd adînc și revelator conștiința contemporană, cu aptitudini și opțiuni morale proprii».

Alcătuind un bilanț al preferințelor criticului cinematografic, reiese evident că acestea corespund (chiar și în cazul unor rezerve explicit formulate [1]) cu ceea ce timpul a triat ca fiind mai reprezentativ și mai valoros în producția cinematografică românească a ultimilor ani. Ceea ce respinge criticul — și exigența sa funcționează în genere necruțător, adoptînd tonul adecvat fiecărui caz în parte, de la analiza de idei la persiflarea operei minore, de la deslușirea falsei noutăți la demascarea prostului gust — se află, și din perspectiva istorică, în acel domeniu al experiențelor (prea multe, poate!) care au îmbogățit doar cantitativ producția noastră cine-

[1] *Duminică la ora 6*, de exemplu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

matografică. Cronica lui Florian Potra, lucidă şi angajată pe poziţiile interesului superior al artei cinematografice socialiste, depăşeşte astfel finalitatea imediată a recenziei de film, de atîtea ori influenţată de considerente « de piaţă », de conjunctură, sau poate şi sentimentale. De aceea, concesiile şi inconsecvenţele din cronicile la *Procesul alb*, *Dacii*, *Subteranul*, *Tunelul* şi *Castelanii*, care, privite în contextul activităţii curente publicistice, apăreau ca supărătoare anomalii, se citesc altfel în volum; dincolo de tonul convenţional sau de formularea sofisticată, simţi că funcţionează conştiinţa estetică a criticului şi omului de gust care, în fond, nu a putut accepta *în absolut* şi consecvent cu sine însuşi aceste filme în maniera în care a făcut-o cîndva şi care, astăzi, cu francheţe, realizează faptul că nu este nevoie să-şi modifice o formulare o dată încredinţată tiparului, într-un context în care de fapt *ansamblul activităţii lui* este cel care impune valoarea judecăţilor sale, exprimate potrivit gustului, culturii şi idealului său estetic. Sinceritatea aceasta, consecvenţa criticului cu sine însuşi se înscriu astfel, spre lauda sa, alături de perseverenţa cu care îşi menţine rezervele formulate altcîndva, în cazul unor filme îmbrăţişate la vremea lor, din diverse considerente, de majoritatea criticilor noştri şi pe care decantările istoriei nu le-au confirmat ca opere majore.

Florian Potra practică cu precădere în critica sa o analiză a conţinutului operei cinematografice; el se străduieşte să încadreze problematica cinematografului românesc în epocă şi în ansamblul internaţional al fenomenului, raportează permanent problemele specifice la exigenţele superioare ale ansamblului culturii şi artei societăţii noastre. Judecata sa estetică descifrează valorile de cunoaştere şi de idee ale operei, le raportează apoi la o problematică comună cinematografiei mondiale (criticului îi este foarte apropiată lumea ideilor despre cinematograf, a esteticii filmului) şi încheie ciclul desluşind tensiunea etică şi politică presupusă de finalitatea socială, angajată, a artei cinematografice socialiste. Limitele criticii lui Florian Potra se citesc acolo unde acesta evită analiza formei cinematografice (sau o înlocuieşte uneori cu o formulare preluată de la un alt critic, « clasic », ca un argument de autoritate), acolo unde autorul se rezumă la formulări din fuga condeiului, rutinier gazetăreşti (mai totdeauna cînd se apreciază contribuţia actorilor şi de foarte multe ori cînd se fac referiri la mijloacele cinematografice). De aceea scrisul lui Florian Potra pare uneori încărcat de citate, de obsesia marii estetici cinematografice, rupt de substanţa imagistică a filmului.

În numeroase împrejurări, cineaştii noştri deplîngeau lipsa unei cărţi dedicate filmului artistic românesc contemporan [2]. Această carte există acum, şi ea este o oglindă — credem — destul de fidelă a unui moment al evoluţiei artei filmului românesc. În aceasta rezidă valoarea lucrării, din punctul de vedere al istoriei fenomenului cinematografic din ţara noastră şi al oglindirii acestuia în conştiinţa critică. Tocmai din acest punct de vedere am avea de făcut o observaţie, privitoare la limitele lucrării. Caracterul gazetăresc al materialelor din care s-a constituit volumul, substanţa lor specifică, delimitată şi limitată în timp, creează *în subtext* o anumită ruptură a etapei analizate de condiţiile apariţiei şi existenţei în timp a fenomenului cinematografic românesc, de condiţia *evoluţiei* lui, de cauzele lui multiple şi complexe. Astfel, în subtext — paradoxal pentru profesiunea de credinţă a criticului — apare un anume anistorism, o predilectă *constatare a efectului*, aproape niciodată dublată de *analiza cauzelor*. Criticul şi esteticianul nu este dublat de istoric decît atunci cînd se referă la cinematograful mondial; el ignoră însă istoria realităţii cinematografice româneşti. Nici măcar *Sinteza '67*, studiu care, programatic, îşi propunea o atare sarcină, nu realizează coordonatele evoluţiei artei filmului românesc, ci evită trasarea acestora, făcînd un salt de la consemnarea descriptivă la judecata de substanţă asupra realizărilor din ultimii ani. Credem că acest lapsus evident în subtextul întregii lucrări îl împiedică pe critic să sublinieze cu toată acuitatea elementele noului în filme ca *Duminică la ora 6* [3], îl face să reacţioneze pe baza unor judecăţi valabile pentru alte cinematografii şi nu pentru situaţia concretă a cinematografului nostru (ca în cazul *Meandrelor*) sau să nu sesizeze cu suficientă acuitate unele fenomene negative (cu rădăcini istorice) care minează dezvoltarea filmului de animaţie şi a documentarului românesc. Asupra felului în care probleme specifice de istoriografie cinematografică românească sînt — fie şi tangenţial — atinse de critic, nu vom reveni aci; o recenzie special dedicată acestor aspecte i-a fost consacrată altundeva [4]. Ne vom mulţumi să consemnăm încă o dată că studiul *Sinteză '67*, scris de Florian Potra pentru o enciclopedie italiană a artelor, ni se pare, în limita de gen şi de spaţiu impusă, una dintre cele mai serioase priviri istorice asupra fenomenului studiat, prin justeţea perspectivei, prin selecţia datelor şi aprecierilor, prin circumspecţia cu care se referă autorul la ipotezele neverificate, prin rezerva pe care o manifestă criticul faţă de datele istoriografice preluate din alte surse, pe care — pentru prima oară într-un material pregătit în ţară pentru o enciclopedie străină — autorul le indică. Aceasta ne face, poate, să considerăm cu mai puţină asprime inadvertenţele (sau erorile de informaţie) destul de numeroase puse în circulaţie atunci cînd criticul devine istoric diletant.

B. T. RÎPEANU

[2] Studiul Kirei Paramonova, *Киноисскуство Румынской Народной Республики*, apărut la Moscova, în 1965, nu poate fi considerat decît cronologic ca atare.

[3] În contextul volumului, poziţia criticului faţă de *Duminică la ora 6* ne apare mult mai nuanţată decît la vremea cronicii de premieră. Ea exprimă rezervele şi observaţiile critice (cu care poţi fi de acord sau nu) argumentate estetic, cu seriozitatea, insistenţa şi amploarea pe care le presupune *discutarea unei opere de artă* (chiar dacă aceasta, după părerea lui Florian Potra, e neîmplinită).

[4] A se vedea *Caiet de documentare cinematografică*, Arhiva naţională de filme, 1969, nr. 1, dedicat problemelor de istorie a cinematografiei în România.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

T. CARANFIL

F. W. Murnau

Biblioteca cinefilului, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1968, 55 p.

Cu studiul monografic dedicat lui Murnau, criticul cinematografic T. Caranfil dezvoltă pe un plan superior — aşa cum a mai făcut-o şi în *Şapte capodopere ale filmului mut* — o activitate de cultură cinematografică permanent şi consecvent ilustrată de publicistica sa. Activitatea sa jurnalistică mărturiseşte interesul pentru istoria filmului, dorinţa de a oferi cititorului de azi reperele de cultură care să-i poată uşura o adevărată înţelegere a cinematografului, receptivitatea la valorile clasice şi poate înclinarea către studiu, aptitudinea de a face interesante datele de referinţă, proprie adevăraţilor popularizatori, efortul de a redacta atrăgător şi « popular » în sensul cel mai bun al cuvîntului. Toate aceste permanenţe sînt şi acum regăsite, într-o lucrare care se citeşte cu interes de la un capăt la altul. Cantitatea de informaţie şi punerea ei în valoare printr-un stil alert, meşteşugul ordonării ideilor şi al creării de tensiune în lansarea problemelor şi angajarea disputelor, căldura pe care o dă scrisului dragostea pentru subiectul tratat, aparatul filmografic şi ilustraţia bine găsită — toate aceste argumente pot impune lucrarea cititorului dornic să-şi îmbogăţească cunoştinţele sau să ia un prim contact cu unul dintre maeştrii cinematografului mondial. Din păcate, şubrezimile armăturii istorico-estetice a lucrării apar evidente la o analiză mai atentă şi mai ales într-o perspectivă mai generală.

Punctul nevralgic al lucrării ni se pare a-l constitui felul în care înţelege criticul să-l raporteze pe Murnau la cinematograful expresionist german şi, în ultimă instanţă, însăşi optica sa asupra acestui important domeniu al istoriei cinematografului. Schematizînd, criticul concepe expresionismul ca « reflectare a confuziei existente pe plan moral, o artă izvorîtă din tendinţa generală spre ocolirea problemelor fundamentale ale epocii ». Pornind de la o asemenea definiţie schematică, neconformă nici cu realitatea artelor în Germania postbelică şi nici cu tradiţiile mişcării literare şi plastice expresioniste, criticul se simte dator să urmărească permanenta îndepărtare a lui Murnau (cel pe care un Mitry nu stătea la îndoială să-l considere « în fruntea şcolii expresioniste ») de expresionism, propunînd o evoluţie continuă a cineastului către realism, acesta din urmă înţeles ca un concept antinomic expresionismului cinematografic. După T. Caranfil, « Murnau este primul dintre creatorii germani care, optînd cu hotărîre pentru o artă realistă, va reţine ca un cîştig net al artei filmului elaborarea tipic expresionistă a ambianţei, a decorului, a luminii ». Teza aceasta este însă cel puţin absolutizantă, întrucît forţează în limite procustiene realitatea complexă a şcolii cinematografului german mut, pe care T. Caranfil o priveşte dintr-un singur unghi de vedere şi acesta, ni se pare, limitat. Aşa se face că filmele lui Murnau sînt raportate numai la *Cabinetul doctorului Caligari* şi niciodată la opera contemporană, mai complexă şi mai deschisă analogiilor (şi fără îndoială interinfluenţelor), pe care în aceeaşi epocă o creează Pabst, Lang sau Lupu Pick. Autorul consideră probabil această metodă mai avantajoasă pentru demonstrarea punctului său de vedere. Procedînd însă astfel, contradicţiile existente în opera lui Murnau şi a altor cineaşti germani contemporani cu el (pe care de altfel toţi criticii şi istoricii de film le sesizează) sînt eludate, imaginea de ansamblu a fenomenului sărăcită, iar tezele autorului lipsite de argumentaţia istorico-estetică necesară.

Expresionismul văzut ca « o metaforă deformantă brodînd pe destinul istoric al Germaniei de la începutul republicii de la Weimar », expresionismul « ca stare de spirit şi formulă viabilă mai ales atunci cînd ea a fost depăşită » (şi ea a fost depăşită în toate lucrările importante semnate de Lang, Murnau, Pabst), expresionismul ca « formulă care nu se opune întru totul « Kammerspiel »-ului (care nici el nu este realism sută la sută) », în fine, expresionismul ca o « formulă multivalentă, deschisă unei modalităţi fantastice, alteia istorice, alteia psihologizante » — iată doar cîteva propoziţii aparţinînd unor mari teoreticieni ai artei cinematografice, la care criticul ar fi putut reflecta şi care i-ar fi putut oferi concluzii mai apropiate de realitatea complexă a fenomenului artistic discutat. În această ordine de idei, formula aparent paradoxală a « realismului-expresionist », tot mai uzitată de istoriografia cinematografică, ni se pare cea mai apropiată de un fenomen cinematografic care se refuză încadrărilor rigide.

Furat de demonstraţie, T. Caranfil forţează argumentaţia. Arătam mai sus cum arta unei epoci de frămîntare estetică şi politică, de acută resimţire a problemelor realităţii — cum este cea a Germaniei postbelice — este definită de critic drept o artă care fuge din faţa realităţii . . . Un film de permanentă şi savantă stilizare cum este *Nosferatu* este caracterizat prin « îndîrjirea aproape polemică cu care Murnau izbuteşte să se delimiteze de excesiva stilizare a imaginii ». O accepţie îngustă a conceptului de stilizare, asimilat cu folosirea decorului de mucava, e dublată în acest caz de utilizarea ca argument de autoritate a unui citat din André Bazin, care nu numai că se referă la alt film, dar este şi interpretat exact împotriva sensului său. Mai departe, pentru a proba evoluţia către realism şi existenţa unei noi etape în creaţia lui Murnau (influenţată de « Kammerspiel »), criticul recurge la un mic artificiu : uită că filmele pe care le aduce ca argument pentru trecerea la această nouă etapă sînt realizate în *acelaşi an* cu *Nosferatu*. Aci ar fi fost poate cea mai bună ocazie pentru a se descifra în creaţia lui Murnau faţetele multiple ale unei personalităţi care, influenţată de « Kammerspiel » şi de modalitatea expresionistă, *evoluează treptat către afir-*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

marea originalităţii sale tocmai într-o formulă sintetică, proprie, ce se refuză oricărei încadrări scolastice. Aceeaşi optică liniară asupra evoluţiei creatorului, aceeaşi cultivare a antagonismului « expresionism — realism » îl face pe autor să rupă în mod arbitrar *Aurora* de creaţia germană a lui Murnau. Deşi descrie condiţiile realizării filmului şi faptul de necontestat că scenariul era gata încă înainte de plecarea regizorului din Germania, T. Caranfil fabulează pe tema oraşului american, care, chipurile, ar fi fost cel ce a determinat apariţia *Aurorei* şi a opticii noi mărturisite de Murnau aci. Familiarizarea cu problematica generală expresionistă l-ar fi convins pe autor că tema « oraşului tentacular » nu este de loc străină expresionismului european, ci dimpotrivă.

Desigur, opera lui Murnau invită la numeroase reflecţii, tema picturalităţii filmelor sale, a « culturii figurative » a autorului ca « element formativ fundamental al personalităţii cineastului » (poate mai potrivit formulat aşa de Chiarini decît « reminiscenţele picturale de care abundă întreaga operă », cum scrie T. Caranfil), fiind doar unul dintre domeniile posibile ale exegezei.

Mişcarea de idei din ultima vreme a adus din nou în atenţia celor preocupaţi de istoria şi cultura filmului şcoala clasică a cinematografului mut german (T. Caranfil consideră filmul mut « inevitabil *în afara* preocupărilor actuale de cultură » — *subl. ns.*; aş spune: inevitabil *în cadrul* preocupărilor actuale de cultură). Cu ocazia retrospectivei organizate acum doi ani la Paris, cu ocazia aniversărilor lui Pabst şi Lang din anii trecuţi şi în special la colocviul internaţional pe tema creaţiei lui Carl Mayer (Roma, 1968), criticii şi istoricii de cinema s-au simţit datori ca, revizionînd filmele, să-şi reexamineze vechile opinii, să formuleze puncte de vedere noi, actuale, să aprecieze critic sau să valorifice ideile exprimate în trecut. Poate că acest lucru lipseşte cărţii lui T. Caranfil, prea tributară — din întreaga bibliografie citată — cărţilor semnate de L. Eisner şi Ch. Jameux (dintre autorii citaţi în bibliografie, cel puţin S. Kracauer şi G. Sadoul aduc puncte de vedere noi, care meritau a fi puse în discuţie), autorul ajungînd pînă la a se dispensa de vizionarea unor filme şi de obligativitatea aducerii la zi a informaţiei estetice.

B. T. Rîpeanu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CĂRŢI — REVISTE — DISCURI

TEATRU

ROLAND BARTHES, *Despre Racine*. În româneşte de Virgil Tănase. Prefaţă de Toma Pavel. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, 240 p.

ANDREI BĂLEANU, *Teatrul modern la răscruce ?* Bucureşti, Editura Meridiane, 1969, 178 p.

ŞTEFAN BERCIU, *Teatru poliţist*. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, 250 p.

DOREL DORIAN, *Teatru*. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, 380 p.

B. ELVIN, *Teatrul şi interogaţia tragică*. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, 304 p.

ARAM FRENKIAN, *Înţelesul suferinţei umane la Eschil, Sofocle şi Euripide*. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, 264 p.

MIHNEA GHEORGHIU, *Dionysos*, eseuri lirice. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, 310 p.

MIHAI GRAMATOPOL, *Moïra, Mythos, Drama*. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, 255 p.

EUGEN IONESCU, *Teatru*, două volume. Studiu introductiv de B. Elvin. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, 294, 350 p.

GEORG LUKACS, *Specificul literaturii şi al esteticului*. Studiu introductiv de N. Tertulian. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, 417 p.

MOLIÈRE, *Tartuffe, Avarul*. În româneşte de A. Toma şi Alexandru Kiriţescu. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, 227 p.

VICTOR ION POPA, *Scrieri despre teatru*. Studiu introductiv, note şi comentarii de Vicu Mîndra. Bucureşti, Editura Meridiane, 1969, 484 p., 7 p. ilustraţii.

EDMOND ROSTAND, *Chantecler*. Traducere: Paul Mateescu; prefaţă: Silvia Burdea. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, 300 p.

EDMOND ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*. Traducere de Corneliu Rădulescu; prefaţă de Val Panaitescu. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, 314 p.

JEAN-PAUL SARTRE, *Teatru*, două volume. Prefaţă şi texte critice: Georgeta Horodincă, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, 375, 375 p.

FRIEDRICH SCHILLER, *Hoţii, Don Carlos*. Traducere şi prefaţă de Al. Philippide. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, 368 p.

FRIEDRICH SCHILLER, *Wallenstein*, 2 vol. În româneşte de Gh. Mihalache-Buzău şi Victor Munteanu. Prefaţă şi tabel cronologic de Virgil Tempeanu. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, 254, 280 p.

PHILIPPE VAN TIEGHEM, *Mari actori ai lumii*. Traducere, prefaţă, addenda şi note de Sanda Diaconescu. Bucureşti, Editura Meridiane, 1969, 328 p.

ION ZAMFIRESCU, *Istoria universală a teatrului*. Vol. III. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 621 p.,il.+24 pl.

MUZICĂ

Revista de etnografie şi folclor, Bucureşti, an. XIII, 1968, nr. 6

Acest număr este închinat memoriei muzicianului-savant român Constantin Brăiloiu, prin prezenţa a patru studii. Elev al lui Constantin Brăiloiu, Tiberiu Alexandru prezintă în studiul *Constantin Brăiloiu (1893—1958)* (p. 457—458) viaţa şi opera compozitorului, muzicologului şi etnomuzicolo-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gului. Tiberiu Alexandru merge pe drumul valorificării moştenirii ştiinţifice a operei.

Gheorghe Ciobanu, în *Aportul lui Constantin Brăiloiu la lărgirea conceptului de sistem tonal* (p. 481—486), subliniază faptul că lui Constantin Brăiloiu i se datorează meritul incontestabil de a face începutul « refacerii » teoriei tonale, argumentate de existenţa unor sisteme muzical independente: tetratonic, tritonic şi bitonic. Concepţia lui ştiinţifică a fost adoptată de muzicologii proeminenţi occidentali, şi de noi, adăugînd la lanţul de sisteme muzicale recunoscute alte sisteme, mai simple, şi anterioare celorlalte, completînd sfera largă a sistemului tonal muzical.

Lucilia Georgescu, în *Constantin Brăiloiu, întemeietor şi conducător al « Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români »* (p. 487—501), prezintă istoric organizarea Arhivei de folclor a S.C.R., arată importanţa deosebită pe care a avut-o prof. Constantin Brăiloiu în calitate de fondator şi director al acestei arhive bazată pe principiile sale, expuse în anul 1931 în *Esquisse d'une méthode de folklore musical*. Tot el a creat instrumentul ştiinţific de lucru la teren, tipul de catalog şi procedeele de clasificare a materialului cules, perfecţionînd metoda de cercetare. Pe baza concepţiei sale organizatoric-ştiinţifice, Arhiva de folclor a dus la constituirea, în anul 1949, a Institutului de folclor muzical, sub egida Comitetului de stat al artei şi culturii, şi apoi a Institutului de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România, reorganizat în anul 1962.

Nicolae Rădulescu, în *Constantin Brăiloiu şi cercetarea comparativă a folclorului muzical* (p. 503—516), discută despre cercetarea comparativă a muzicii populare, care a constituit pentru Brăiloiu obiectul unor studii serioase şi aparte, ca urmare a aprofundării fenomenului folcloric în toată complexitatea sa. Studiile comparative au format una din cele mai importante laturi ale operei sale, îndeosebi după anul 1943, cînd folcloristul Brăiloiu devine şi etnomuzicolog. În acest sens, lărgindu-şi orizontul, are o vedere de ansamblu asupra muzicii populare, a unităţii sale, metoda comparativă constituind o încoronare a evoluţiei sale ştiinţifice

E. D.

Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1968, 220 p.

Printre primele studii ample propuse spre elaborare de Institutul de etnografie şi folclor, chiar de la înfiinţarea sa, se înscrie şi acest volum. Iniţial, lucrarea a fost de proporţii mari, însumînd aproximativ 2 000 de pagini, reprezentînd rodul unei munci intense, cu serioase investigări de teren, timp de zece ani. După conţinut, cartea de faţă s-ar putea intitula « lăutarii din România », deoarece fenomenul lăutăresc este extins nu numai la zona limitativă a satului Clejani, ci pe întreg cuprinsul ţării, după cum afirmă şi autorul: « prin compararea melodiilor şi cercetarea stilului de interpretare (...), problemele ridicate de repertoriu şi de stil sînt aceleaşi pe întreg cuprinsul ţării ». Muzicantul profesionist este caracterizat în toate funcţiile sale pentru prima dată într-o lucrare de asemenea proporţii, axată pe o vastă documentare ce caută să lămurească în primul rînd repertoriul şi stilul lăutăresc. Autorul a efectuat şi cercetări speciale în domeniul muzicii orientale şi al influenţei acesteia în Principatele Române. Totodată, în dezvoltarea celor şapte capitole sînt abordate şi rezolvate o serie de probleme specifice, ca: lăutarii şi lăutăria, originea repertoriului, stilul de interpretare, improvizaţia, arta interpretativă, valoarea artistică a muzicii lăutarilor din Clejani şi altele.

Lămurirea fenomenului, pe cît de contradictoriu pe atît de interesant, este de o mare importanţă, deoarece muzica lăutărească a servit ca sursă de inspiraţie numeroşilor compozitori din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai ales în Europa centrală, estică şi sud-estică, în frunte cu Franz Liszt. Contribuţia prof. Ciobanu la dezbaterea fenomenului muzicii lăutăreşti este nu numai valoroasă ci şi bine venită, volumul fiind util atît specialiştilor cît şi oamenilor de cultură din ţară şi străinătate şi, în acelaşi timp, formaţiilor de muzică populară instrumentală din ţară, pentru care constituie un îndreptar.

E. D.

Corneliu Dan Georgescu, *Melodii de joc din Oltenia*, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1968, 200 p.

Volumul face parte din seria de antologii pregătite de cercetătorii Institutului de etnografie şi folclor. Selecţionarea celor 180 de jocuri olteneşti din vasta arhivă de folclor se bazează atît pe criteriul estetic cît şi pe cel ştiinţific, oglindind vechiul stil ţărănesc tradiţional, cel lăutăresc vechi sau nou şi cel « căluşeresc » din Cîmpia Dunării. Materialul, împărţit de autor pe cîteva zone geografice din Oltenia, este minuţios analizat din punctul de vedere al structurii, formei arhitectonice, ritmice etc., subliniindu-se bogăţia şi varietatea repertoriului coregrafic oltenesc ce conţine foarte multe tipuri de jocuri. După cum reiese din studiul introductiv (51 pagini), scopul acestei lucrări este « de a impune atenţiei vieţii noastre culturale valoarea şi bogăţia neobişnuită a creaţiilor populare româneşti ».

E. D.

Gheorghe Ciobanu, *Les modes chromatiques dans la musique populaire roumaine*, în *Bulletin de l'Institut de Musique*, Académie bulgare de sciences, tome XIII, 1969, p. 385—395

Ţinînd cont de caracteristicile folclorului românesc, de circulaţia, structura modală şi tradiţie (înţelegînd totodată şi influenţa muzicii psaltice),

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

autorul fixează şi descrie şase moduri cromatice de bază (cu 22 forme structurale diferite) existente în practică, ajungînd la concluzia că ele « nu pot fi tratate în bloc, ci diferenţiate » şi că « nu trebuie să fie considerate ca aparţinînd toate unei date mai recente şi de origine turcă, unele din ele provenind din substrat ».

L. A.

ELISABETA DOLINESCU, *Muzica populară în preocupările lui Alexandru Flechtenmacher*, în *Revista de etnografie şi folclor*, Bucureşti, an. XIII, 1968, nr. 5, p. 395—407, rubrica « Studii »

Alexandru Flechtenmacher se înscrie printre primii compozitori care au utilizat intonaţiile naţionale în compoziţie, autoarea deosebind patru categorii principale, după felul în care se foloseşte ceea ce se preia din creaţia populară: crearea pe baza unor motive populare, folosirea unor procedee de creaţie întîlnite în practica populară, crearea unor melodii de joc în stil lăutăresc, culegerea şi publicarea de melodii populare. În acest fel, Flechtenmacher pregăteşte terenul pentru afirmarea şcolii muzicale româneşti, studiul accentuînd importanţa mare pe care o are folclorul muzical chiar de la începuturile făuririi unei culturi muzicale româneşti.

EUGENIA CERNEA, *Contribuţii la tipologizarea muzicii colindelor româneşti*, în *Revista de etnografie şi folclor*, Bucureşti, an. XIII, 1969, nr. 3, p. 225—242, rubrica « Studii »

Se expun importantele premise referitoare la studiul colindelor maramureşene, principiile care vor servi la elaborarea viitorului volum de *Colinde* din Colecţia naţională.

E. D.

GEORGE MARCU, *Un sistem identic de execuţie polifonică a cîntecelor populare, întîlnit la unele popoare din Peninsula Balcanică*, în *Revista de etnografie şi folclor*, Bucureşti, an. XIII, 1968, nr. 6, p. 545—554, rubrica « Materiale »

În Peninsula Balcanică există regiuni locuite de populaţie de diferite naţionalităţi, care, deşi fiecare cu specificul ei naţional, practică totuşi acelaşi sistem de execuţie în grup a cîntecelor populare, unul şi acelaşi tip de polifonie. Se conturează astfel o preocupare de viitor a specialiştilor pentru determinarea trăsăturilor specifice.

E. D.

GRIGORE PANŢÎRU, *Necesitatea şi actualitatea cercetării ştiinţifice a vechii muzici bizantine*, în *Biserica ortodoxă română*, Bucureşti, 1969, an. LXXXVII, nr. 3—4, martie-aprilie, p. 434—442

Consideraţii generale la noţiunile de muzică bizantină şi de notaţie bizantină, comentarii asupra bibliografiei muzicologice bizantine în care un loc de seamă îl deţin şi lucrări romîneşti. Se enumeră importantele manuscrise păstrate în bibliotecile din ţară, activitatea actuală de cercetare, cît şi componistică de inspiraţie bizantină. Autorul dă, în facsimil şi transcriere, fragmente din ms. grec. nr. 953 aflat la Biblioteca Academiei.

L. A.

CONSTANTIN TURCU, *Preotul Constantin Bobulescu*, în *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, Iaşi, 1969, an. XLV, nr. 1—2, ianuarie-februarie, p. 70—80

Un medalion închinat omului de cultură, cuprinzînd principalele momente din viaţa şi activitatea sa. Anexa (p. 75—80) cuprinde lista studiilor, articolelor, notelor şi materialelor — printre care cele muzicologice — publicate de C. Bobulescu.

L. A.

Musica antiqua Europae Orientalis, Acta Scientifica Congressus, Bydgoszcz, 1966, Polska Pánstwowe Wydawnictwo Naukowe, 519 p.

Volumul consemnează contribuţia românească prin trei lucrări. Viorel Cosma, în *Aspects de la culture musicale sur le territoire de la Roumanie entre le XIVe et le XVIIIe siècle* (p. 403—419), încearcă să coroboreze unele date — mărturii despre muzica populară, religioasă şi semireligioasă, de curte şi lirico-dramatică — rezultate ale cercetărilor anterioare istorice şi muzicologice aflate în publicaţii disparate.

A doua lucrare, *La culture musicale byzantine sur le territoire de la Roumanie jusqu'au XVIIIe siècle* (p. 419—431) aparţine lui Gheorghe Ciobanu. Autorul se referă la muzica bizantină păstrată în manuscrise, deci muzica cu caracter oficial. Studiul dă indicii asupra începuturilor cîntării bisericeşti în România, aduce dovezi despre existenţa în jurul anului 1500 a unei prime şcoli muzicale româneşti la Putna, subliniază necunoaşterea pînă în prezent a manuscriselor muzicale cu text românesc din secolul al XVII-lea. Se comentează manuscrisele secolului al XVIII-lea provenite din şcolile de la Bucureşti şi de la mănăstirea Neamţ.

În *Les mélodies roumaines du XVIe—XVIIIe siècle* (p. 431—453), Romeo Chircoiaşiu prezintă melodiile româneşti aflate în cinci documente profane medievale: *Codex Cajoni*, *Codex Vietoris*, *Balete valahe* de Daniel Speer (tipăritură din secolul al XVII-lea), manuscrisul slovac din Oponice (1730) şi zece melodii culese şi notate de Fr. Sulzer. Concluzia că aparţin culturii româneşti este dedusă din analizarea acestor melodii în funcţie de ceea ce pare a le lega — prin elemente fundamentale sau de structură şi de stil — de muzica românească. Ele confirmă muzicologului clujean fenomenele de stil şi de limbaj proprii muzicii româneşti, ceea ce face obiectul unei ample expuneri finale.

L. A.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

EDMUND H. FELLOWES, *William Byrd*, Oxford University Press, 1967, 271 p. + il.

Cartea lui Edmund Fellowes reprezintă cea mai completă monografie despre William Byrd. Rezultat al unei amănunţite cercetări, cartea tratează pe scurt, dar cu mare rigoare ştiinţifică, viaţa compozitorului englez, în primele trei capitole, pentru ca în următoarele 12 să poată acorda un spaţiu foarte larg analizei operei cît mai pe concret, folosindu-se un bogat material ilustrativ, bazat pe exemple muzicale judicios alese. Fiecare capitol de analiză muzicală este dedicat unuia dintre genurile abordate de Byrd, sau unor caiete sau manuscrise cuprinzînd lucrările sale scrise în diverse perioade: în aceste volume predominant este motetul. Apendicele conţine testamentul lui Byrd, filiaţiunea familiei sale şi lista tuturor motetelor cunoscute, în ordine alfabetică, cu referinţe la surse.

Vl. P. D.

MICHAEL KENNEDY, *Portrait of Elgar*, Oxford University Press, 1968, X p. + 324 p. + il.

După cum consideră însuşi autorul, monografia sa reprezintă o caracterizare « personală şi muzicală a singurului compozitor englez mai important din perioada romantică şi postromantică, Edward Elgar » (1857—1934). O prezentare viu colorată a vieţii compozitorului, împreună cu o analiză destul de pertinentă a principalelor sale lucrări din perioada « ascensiunii », cea a « apogeului » şi cea a « declinului », constituie principalul merit al lucrării. Totodată, cartea devine un foarte util instrument de lucru şi informare prin anexele sale: evenimente biografice, lista lucrărilor compozitorului, cît şi a celor scrise despre compozitor, discografie.

C. S. B.

SIGISMUND TODUŢĂ, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. I, *Forma mică mono- bi- şi tristrofică*, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1969, 376 p. + anexe

Lucrare erudită, eşalonată în cinci volume, definită de autor la această primă contribuţie ca « un jalon şi o metodă de muncă », trezeşte un interes ce depăşeşte limita informării didactice. Urmărind fundamentarea « cunoaşterii barocului muzical, aşa cum se reflectă el în operele lui J. S. Bach », cartea relevă idealurile artistice ale epocii. Cele trei creaţii la care se opreşte autorul în primul volum *(12 Preludii mici, 6 Preludii mici Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach, 1725)* sînt privite din punct de vedere al genezei cît şi analitic, cu numeroase exemple şi scheme, într-o expunere clară.

L. A.

PETRE BRÂNCUŞI, *Istoria muzicii româneşti. Compendiu*, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1969, 248 p.

Autorul a urmărit prin acest compendiu să ofere unui public larg o istorie generală a muzicii româneşti, cu investigaţii în cele mai vechi timpuri, dorind să pună în valoare atît bogatul tezaur al moştenirilor artistice, cît şi căutările şi realizările contemporane reflectate de feluritele direcţii principale alese de muzicienii noştri creatori. Aceste direcţii au fost abordate de Petre Brâncuşi sub controlul ferm al unei obiectivităţi ce nu cedează nici un moment comentariilor preferenţiale.

Vl. P. D.

ZENO VANCEA, *Evoluţia simfoniei româneşti*, în *Muzica*, Bucureşti, 1969, nr. 4, aprilie, p. 1—6 şi nr. 6, iunie, p. 1—4

Lucrarea prezintă interesul unei prime priviri de ansamblu, după cîte cunoaştem, asupra dezvoltării în România a celui mai important gen instrumental; ea are totodată o certă valoare de « deschizătoare de drumuri ». În cele două contribuţii apărute pînă în prezent, predomină, cu unele amendamente, viziunea potrivit căreia şcoala muzicală românească trebuie să fie neapărat şi în primul rînd folclorizantă. Din această cauză rămînem cu impresia că lucrarea ar urma să fie continuată şi prin alte studii care probabil vor fi publicate în numerele viitoare ale revistei Uniunii compozitorilor.

C. S. B.

GEORGE SBÂRCEA, *Mihail Jora*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti, 1969, 236 p.

Monografia muzicală românească are de mulţi ani un fidel slujitor în persoana cronicarului polivalent care este George Sbârcea. De data aceasta, autorul lui *Darclée*, al lui *Popovici-Bayreuth*, al lui *Tiberiu Brediceanu* şi-a ales spre portretizare pe compozitorul Mihail Jora, una dintre figurile cele mai de seamă ale muzicii româneşti, colaborator şi continuator al lui George Enescu. Meritul autorului este acela de a fi reuşit ca, în spaţiul restrîns oferit de un volum monografic, să obţină imaginea creatorului în permanentă elaborare, a omului dăruit cu totul muzicii în ţara sa.

Vl. P. D.

THEODOR BĂLAN, *Florica Muzicescu*, în *Muzica*, Bucureşti, 1969, an. XIX, nr. 5, mai, p. 10—16, rubrica « Profiluri »

După însăşi mărturia autorului, articolul reprezintă o realizare parţială a unei vechi dorinţe: de a colabora cu Florica Muzicescu la redactarea unor cugetări şi amintiri ale acesteia. Theodor Bălan face o sinteză a concepţiilor de pedagogie pianistică ale eminentei profesoare, pe baza unor note luate în timpul convorbirilor din ultimile ei săptămîni de viaţă.

A. J.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dr. Alexandr Buchner, *Oskar Nedbal. Soupis pozůstalosti*, Zpracoval . . . , Praga, vol. I, 1964, vol. II, 1968

Sub îngrijirea doctorului Alexandr Buchner, Secţia de teatru a Muzeului naţional din Praga a editat două volume care constituie catalogul fondului de documente şi manuscrise moştenite de la familia lui Oskar Nedbal — unul din marii dirijori de la începutul secolului nostru şi o figură foarte populară în viaţa muzicală vieneză. Lucrarea prezintă interes pentru noi prin numeroasele referiri la România. Din corespondenţă, colecţie de programe etc., reies legăturile strînse pe care le întreţinea Nedbal cu muzicienii români: turneele sale aproape anuale la Bucureşti, ajutorul pe care l-a dat cîntăreţilor români în calitatea sa de director al Teatrului Naţional din Bratislava şi chiar intenţia de a se stabili definitiv în România după primul război mondial ca director al Societăţii « George Enescu » din Iaşi. Materialul indicat este o bună bază de plecare pentru o cercetare viitoare a relaţiilor acestui valoros muzician cu România.

El. Z.

Antoine Goléa, *Entretiens avec Wieland Wagner*, Paris, Pierre Belfond, 1967, 220 p.

Fără să urmărească un plan precis, Antoine Goléa în « Convorbirile sale » cu Wieland Wagner lasă conversaţia să lunece firesc de la un subiect la altul, cu reveniri şi meandre capricioase, de la teoretizarea estetică la explicaţia concretă, de la ideea filozofică la glumă. Wieland Wagner este un interlocutor ideal: deschis şi binevoitor, îşi expune cu simplitate dar şi cu o foarte subtilă reliefare a nuanţelor concepţiile regizorale, ideile despre operă şi arta scenică, modernitate în teatrul liric, scenografie, tradiţiile Bayreuth-ului, despre actualitatea operei lui Wagner etc. Sînt astfel trecute în revistă toate montările sale memorabile — *Fidelio*, *Carmen*, *Aida*, *Othello*, *Wozzek* şi *Lulu* de Alban Berg şi, bineînţeles, operele lui Wagner. Goléa consemnează astfel gîndurile, punctele de vedere critice şi umane ale unei personalităţi deosebite care a revoluţionat concepţiile, dominate de tradiţionalism, din lumea operei şi a adus pe scena lirică gîndirea teatrală modernă, contribuind substanţial la înnoirea spectacolului liric contemporan. Şi documentul este cu atît mai preţios cu cît cartea este un omagiu postum, căci Wieland Wagner a murit la cîteva luni după întrevederile de la vila Wahnfried.

El. Z.

Ella Istratty, *De vorbă cu Edgar Istratty*, Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1969, 194 p.

La a doua sa carte avînd ca subiect figuri de seamă ale scenei lirice româneşti, Ella Istratty alege dialogul cu soţul ei, basul Edgar Istratty, membru fondator al Operei Române şi figură reprezentativă a cîntului românesc. Dacă în prima lucrare, despre Jean Athanasiu, autoarea nu se îndepărta de la clasica schemă a monografiei de cîntăreţi, retrasînd cu rigurozitate şi cu monotonie chiar acea curbă ascendent-descendentă rezultînd din cronici şi mărturii ale contemporanilor, în convorbirile cu Edgar Istratty ea se eliberează de orice constrîngeri, oferindu-ne o lucrare demnă de acela care, aşa cum arată poeta Mariana Dumitrescu în prefaţa volumului, îşi concepuse cariera artistică « în splendida ei desfăşurare » ca pe « o vastă călătorie pe un ocean de smarald ».

Vl. P. D.

Nicolae Beloiu, *Opera radiofonică « Jertfirea Ifigeniei » de Pascal Bentoiu*, în *Muzica*, Bucureşti, 1969, an. XIX, nr. 4, aprilie, p. 12—16

Opera radiofonică « Jertfirea Ifigeniei » marchează în creaţia lui Pascal Bentoiu un moment semnificativ dintr-o activitate care, aşa cum remarcă Nicolae Beloiu în studiul său, « trădează o concepţie componistică derivată dintr-un temperament creator dramatic ». Analiza nu are ca unic scop urmărirea modului în care sînt utilizate de către compozitor resursele sunetului înregistrat, tratat şi reprodus pe cale electromagnetică, pentru că, de fapt, metodele specifice genului abordat nu l-au aservit pe Pascal Bentoiu; în elaborarea opusului său el le-a integrat în mod organic, « cu moderaţie şi sobrietatea impusă atît de tema lucrării cît şi de eterogenitatea corpului sonor în permanentă mişcare ». Valoarea lucrării este confirmată şi de « Premiul *Italia* » cucerit în 1968 la concursul muzical radiofonic organizat de Radiodifuziunea italiană, concurs ale cărui baze fuseseră puse cu 20 de ani în urmă, la Capri.

Vl. P. D.

Luminiţa Vartolomei, *« Eteromorfie » de Ştefan Niculescu*, în *Muzica*, Bucureşti, 1969, an. XIX, nr. 6, iunie, p. 23—26

Se analizează lucrarea, expunîndu-se în introducere principalele idei ale compozitorului cu privire la eterofonie. Autoarea pledează pentru compoziţia « Eteromorfie » ca posibilă formă-tip de eterofonie.

A. J.

România literară, Bucureşti, 1969, an. II

În seria consecventă de interviuri, apar anul acesta trei convorbiri cu trei compozitori români, merituoase documente ce reflectă moduri de gîndire, natura artistică a creatorului contemporan de muzică. Este vorba de convorbirile dintre *Ştefan Niculescu* şi muzicologul Radu Stan (*Control şi indeterminism în muzică*, nr. 2 din 9 ianuarie 1969, p. 6), dintre *Tiberiu Olah* şi poetul Adrian Păunescu (*Tiberiu Olah, spune cine eşti ?*, nr. 5 din 30 ianuarie 1969, p. 6—7) şi cea dintre *Anatol Vieru* şi compozitorul Octavian Nemescu (*Ceea ce este făcut exhaustiv riscă, dacă nu este Sebastian Bach, să iasă academic şi mort*, nr. 14 din 3 aprilie 1969 p. 6—7).

L. A.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DISCOGRAFIE SELECTIVĂ «ELECTRECORD»*

A. CREAŢII ROMÂNEŞTI

1. STROE, AUREL: — *Muzică de concert pentru pian, alămuri şi percuţie.* Orchestra simfonică a Cinematografiei, dirijor Paul Popescu, solist Constantin Vovu.
— *Muzică pentru « Oedip la Colonos ».* Formaţia de suflători, percuţie şi cor bărbătesc, dirijori: Aurel Stroe şi Dumitru Pop, solistă: Martha Kessler.

ECD 1207

2. CIORTEA, TUDOR: — *Octet pentru suflători, violă, violoncel şi pian « Din isprăvile lui Păcală ».* Nicolae Alexandru — flaut, Constantin Ungureanu — clarinet, Zoltan Magyarrossy — oboi, Emil Bîclea — fagot, Paul Staicu — corn, Alex. Todicescu — violă, Ştefan Metz — violoncel, Mariana Kabdebo — pian.
— *Concert pentru orchestră de coarde.* Orchestra simfonică a Radiodifuziunii, dirijor Iosif Conta.

ECE 0324

3. PROFETA, LAURENŢIU: — *Şase piese umoristice pe versuri de Tudor Arghezi.* Corul de copii şi o formaţie din orchestra de studio a Radiodifuziunii, dirijor Carol Litvin, maestru de cor Elena Vicică.
— *Suita I din baletul « Prinţ şi cerşetor ».* Orchestra simfonică a Radiodifuziunii, dirijor Emanuel Elenescu.

ECE 0325

4. DRĂGOI, SABIN: — *Dixtuor cu pian (Patru poezii de Coşbuc).* E. Zvorişteanu — vioara I, Igor Turjanski — vioara a II-a, I. Akerman — violă, I. Fotino — violoncel, P. Mateiciuc — flaut, C. Iliuţă — oboi, C. Cernăianu — clarinet, E. Bîclea — fagot, M. Kabdebo — pian, V. Damaschin — contrabas.

ANDRICU, MIHAIL: — *Octet op. 8 pentru clarinet, fagot, corn şi cvintet de coarde.* C. Ungureanu — clarinet, E. Bîclea — fagot, I. Bădănoiu — corn, R. Zvorişteanu — vioara I, Tamara Alcaz — vioara a II-a, Paul Scherer — violă, G. Teutsch — violoncel, V. Damaschin — contrabas.

ECE 0340

5. CONSTANTINESCU, DAN: — *Variaţiuni pentru vioară, violă, violoncel şi pian.*
RAŢIU, ADRIAN: — *Concertino per la Musica Nova.*
POPOVICI, DORU: — *« Omagiu lui Ţuculescu »*, op. 31.
BUGHICI, DUMITRU: — *Mic divertisment pentru sextet instrumental op. 30, nr. 2.* Formaţia « Musica nova », Hilda Jerea — pian, Mircea Opreanu — vioară, Valeriu Pitulac — violă, Cătălin Ilea — violoncel, Aurelian-Octav Popa — clarinet, Nicolae Albulescu — percuţie.

ECE 0341

6. MUZICĂ DE ORGĂ DE COMPOZITORI TRANSILVĂNENI DIN SEC. XVI–XVIII

GREF-BAKFARK, VALENTIN: — *Două fantezii pentru lăută.*
CRONER, DANIEL: — *Toccata şi fuga în sol, Toccata şi fuga în re, Toccata în mi şi fuga în la, Fantezia şi fuga în sol, Intonatio Magnificat, Magnificat Octi Toni, Fuga Super « Was Gott will ».*
ANONYMUS: — *Şapte corale din cartea pentru orgă de la Cincşor.* Horst Gehann — orgă.
(Înregistrări realizate la orgile Bisericilor evanghelice de la Rîşnov şi Sighişoara).

ECE 0342

7. PERLEA, IONEL: — *Cvartet de coarde, op. 10.*
JORA, MIHAIL: — *Cvartet de coarde nr. 2, op. 52.* Cvartetul de coarde « Philharmonia »: George Nicolescu — vioara I, Dorel Ţincu — vioara a II-a, Alex. Todicescu — violă, Ştefan Metz — violoncel.

ECE 0350

---

* Discurile sînt menţionate în ordinea numărului de catalog.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

8. ENESCU, GEORGE: — *Simfonia nr. 2 în la major, op. 17.* Orchestra simfonică a Cinematografiei, dirijor Constantin Bugeanu.

ECE 0365

9. VANCEA, ZENO: — *Triptic simfonic: « Preambul », « Intermezzo », « Marş ».*

ROGALSKI, T.: — *Două schiţe simfonice: « Înmormîntare la Pătrunjelu », « Paparudele ».*

JORA, MIHAIL: — *Suită din baletul « La piaţă ».* Orchestra simfonică a Cinematografiei, dirijori: Julius Karr-Bertoli (1, 2), Constantin Bugeanu (3).

ECE 0380

10. MIHALOVICI, MARCEL: — *Cvartet de coarde nr. 3, op. 52.* Cvartetul « Cantabile »: Lucian Rogulski — vioara I, Helmut Schneider — vioara a II-a, Georges-Otto Roth — violă, Tiberiu Ungureanu — violoncel.

— *Trei stanţe pentru voce şi pian pe versuri de Mariana Dumitrescu: « Călătorind », « Ninge », « Sensuri ».* Arta Florescu — soprană, Martha Joja — pian.

ECE 0381

11. PAGINI ALESE DIN MUZICA CORALĂ ROMÂNEASCĂ

VINTILĂ, ION şi COSMA, MIHAIL: — *Te iubim din suflet, Românie.*

CONSTANTIN, MARIN şi BALŞ, THEODOR: — *Pomişorul.*

BREDICEANU, TIBERIU: — *S-a dus cucul* (versuri populare).

SAXU, NICOLAE — GHEORGHIU, SMARA: — *Vine, vine, primăvara.*

* * * — *Fata de păstor* (din colecţia T. Teodorescu — versuri populare).

CHIRESCU, I. D.: — *Cîntecul cucului* (versuri populare).

KIRIAC, D. G. — STAVRI, ARTUR: — *A ruginit frunza din vii.*

* * * — *Eu mă duc, cucul rămîne* (din colecţia Timotei Popovici — versuri populare).

COMIŞEL, FLORIN: — *Codrule, frunză galbină* (versuri populare).

POPESCU, ŞT.: — *Fluturaşul.*

FLONDOR, TUDOR — EMINESCU, MIHAIL: — *Somnoroase păsărele.*

KIRIAC, D. G.: — *Pe cărare sub un brad* (versuri populare).

CHIRESCU, I. D. — ROTICA, GABRIEL: — *Mama.*

CARP, G. — COSMA, MIHAIL: — *Eroilor.*

Corul « Madrigal » al Conservatorului din Bucureşti, dirijor *Marin Constantin*, solişti: *Valentin Teodorian* şi *Nicolae Herlea.*

B. INTERPREŢI ROMÂNI — MUZICĂ UNIVERSALĂ

1. A. VIVALDI: — « Anotimpurile » — concerte pentru vioară şi orchestră. Solist *Ştefan Ruha*, acompaniat de orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj, dirijor *Mircea Cristescu.*

ECE 0326

2. G. F. HÄNDEL: — Concertele pentru orgă şi orchestră op. 4: nr. 4 în fa major, nr. 5 în fa major, nr. 6 în si bemol major. Formaţia « Collegium », solist *Horst Gehann.* Înregistrări realizate la orga Bisericii evanghelice din comuna Saschiz, judeţul Braşov.

ECE 0327

3. JOSEF HAYDN: — Concert pentru violoncel şi orchestră în do major. Solist *Radu Aldulescu*, acompaniat de Orchestra simfonică a Filarmonicii « George Enescu », dirijor *René Defossez.*

LUIGI BOCCHERINI: — Concert pentru violoncel şi orchestră în si bemol major. Solist *Radu Aldulescu*, acompaniat de Orchestra simfonică a Filarmonicii « George Enescu », dirijor *Mircea Basarab.*

ECE 0328

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

4. W. A. Mozart: — Concert pentru clarinet şi orchestră în la major, K.V. 622. Solist *Aurelian-Octav Popa.*
— Concert pentru flaut, harpă şi orchestră în do major, K.V. 299. Solişti: *Nicolae Alexandru* — flaut, *Simona Iuşceanu* — harpă.
— Orchestra simfonică a Filarmonicii « George Enescu », dirijor *Mircea Cristescu.*

ECE 0329

5. Johannes Brahms: — Simfonia nr. 1 în do minor, op. 68. Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj, dirijor: *Antonin Ciolan.*

ECE 0330

6. F. Mendelsohn-Bartholdy: — Cîntece fără cuvinte: nr. 1 în mi major, op. 19, nr. 1 « Dulce amintire », nr. 3 în la major, op. 19, nr. 3 « Vînătoarea », nr. 4 în la major, op. 19, nr. 4, nr. 20 în mi bemol major, op. 53, nr. 2, « Norul », nr. 18 în la bemol major, op. 38, nr. 6, « Duetto », nr. 34 în do major, op. 67, nr. 4 « Ţesătoarea », nr. 24 în mi minor, op. 62, nr. 3 « Marş funebru », nr. 25 în sol major, op. 62, nr. 1 « Briză de mai ».

Johannes Brahms: — Intermezzi: în mi major, op. 116, nr. 4, în si bemol minor, op. 117, nr. 2, în la minor, op. 118, nr. 1, în la major, op. 118, nr. 2. *Valentin Gheorghiu* — pian.

ECE 0332

7. G. F. Händel: — Concert pentru orgă şi orchestră în fa major, op. 4, nr. 4.
— Concert pentru orgă şi orchestră în si bemol major, op. 4, nr. 6. Formaţia « Collegium », solist *Horst Gehann.* Înregistrare realizată la orga Bisericii evanghelice din comuna Saschiz, judeţul Braşov.

ST-ECE 0336

8. B. Bartok: — Divertismento pentru orchestră de coarde.
B. Britten: — Variaţiuni pe o temă de Frank Bridge pentru orchestră de coarde, op. 10.
Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj, dirijor: *Mircea Cristescu.*

ECE 0346

9. Pugnani: — Largo espressivo.
Tartini: — Sonata în sol minor.
Händel: — Sonata în la major.
Vitali: — Ciaccona.
Nardini: — Concertul în mi minor.
Constantin Bobescu — vioară, *Mariana Kabdebo, Horst Gehann* — orgă.

ECE 0351

10. Händel: — Cantatele: « Crudel tiranno amor », « Tu fidel, tu constante », « Lucrezia ».
Emilia Petrescu — soprană, *Mircea Opreanu, Avy Abramovici* — viori, *Kurt Mild* — clavecin, *Elena Botez* — violoncel, *Janine Costescu* — violă.

ECE 0352

11. J. S. Bach: — Canzona, Preludiu şi fuga în mi bemol major.
D. Buxtehude: — Magnificat « Octi toni », Canticum « Te deum laudamus ».
Horst Gehann — orgă. Înregistrare realizată la orga Bisericii evanghelice din Mediaş.

ECE 0353

12. Beethoven: — Cvartetele de coarde nr. 1 în fa major, op. 18 şi nr. 6 în si bemol major, op. 18.
Cvartetul de coarde al Filarmonicii din Cluj: *Ştefan Ruha* — vioara I, *Vasile Horvath* — vioara a II-a, *Vasile Fülöp* — violă, *Iacob Dula* — violoncel.

ECE 0355

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

13. R. STRAUSS — Concert nr. 1 pentru corn şi orchestră în mi bemol major, op. 11. Solist *Ion Bădănoiu*.
— Burlesca pentru pian şi orchestră în re minor. Solistă *Sofia Cosma*. Orchestra simfonică a Filarmonicii « George Enescu », dirijor: *Mircea Basarab*.

ECE 0357

14. Recital LADISLAU KONYA — bariton
MOZART: — « Nunta lui Figaro », ariile « Non più andrai » şi « Hai già vinta la causa ».
— « Flautul fermecat », aria « Der Vogelfänger bin ich ja ».
GOUNOD: — « Faust », aria « Avant de quitter ces lieux ».
VERDI: — « Otello », monologul « Credo ».
— « Falstaff », aria « E sogno, ò realtà ».

ECD 1185

15. Recital — MIHAIL ARNĂUTU — bariton
VERDI: — « Otello », monologul « Credo », aria « Era la notte ».
PUCCINI: — « Tosca », aria « Tosca è un buon falco ».
MUSORGSKI: — « Boris Godunov », monologul « Dostig ia vîsşei vlasti », Testamentul şi scena morţii « Prosceai moi sîn ».

ECD 1211

16. EDGAR ISTRATY — bas
FLEIGIER: — Le cor.
FAURÉ: — En prière.
DUPARC: — La vague et la cloche.
ENESCU: — Languir me fais.
— « Oedip », scena din actul II (la pian *Angela Stancu*).
GOUNOD: — « Faust », rondoul viţelului de aur, scena din biserică (cu *Arta Florescu*, soprană), serenada lui Mefisto.
BORODIN: — « Cneazul Igor », aria lui Galitzky « Dac-aş fi eu Igor Cneazul ».

ECE 0333

17. DAN IORDĂCHESCU — bariton
MOZART: — « Nunta lui Figaro », ariile « Se vuol ballare », « Non più andrai », recitativul « Tutto è disposto » şi aria « Aprite un po quegl' occhi ».
— « Flautul fermecat », ariile « Der Vogelfänger bin ich ja » şi « Ein Mädchen oder Weibchen ».
VERDI: — « Traviata », aria « Di Provenza il mar ».
— « Trubadurul », recitativul « Tutto è desserto », aria « Il balen del suo sorriso ».
— « Bal mascat », aria « Eri tu ».
— « Don Carlos », aria « O, Carlo, ascolta ».
— « Otello », monologul « Credo ».
Orchestra simfonică a Cinematografiei, dirijor: *Jean Bobescu*.

18. ELENA CERNEI — mezzosoprană
GLUCK: — « Orfeu », aria « J'ai perdu mon Eurydice ».
MOZART: — « Nunta lui Figaro », aria « Non so più, cosa son . . . ».
ROSSINI: — « Semiramida », aria « Ah ! quel giorno ! »
MASCAGNI: — « Cavalleria rusticana », aria « Voi lo sapete, o mamma ».
BIZET: — « Carmen », seguidilla « Près des remparts de Séville ».
THOMAS: — « Mignon », romanţa « Connais-tu le pays ? ».
SAINT-SAËNS: — « Samson şi Dalila », ariile « Printemps qui commence » şi « Mon cœur s'ouvre à ta voix ».
Cu orchestra de studio a Radioteleviziunii, dirijor: *Ludovic Baci*

ECE 0370
ECE 0370
ST-ECE 0378

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

19. G. Verdi: « Traviata », înregistrare integrală în limba italiană, cu: *Virginia Zeani* — soprană, *Elisabeta Neculce-Carţiş* — soprană, *Nicolae Herlea* — bariton, *Vasile Moldoveanu* — tenor, *Constantin Dumitru*, *Valentin Loghin* — bas, *Nicolae Rafael* — bas, *Teodor Panea* — tenor.
Corul şi Orchestra Operei Române din Bucureşti, dirijor: *Jean Bobescu*, maestru de cor: *Stelian Olariu*.

ECE 0374
ECE 0375
ECE 0376

A. J.

Lucia Alexandrescu (L.A.), Elisabeta Dolinescu (E.D.), Anca Jalobeanu (A.J.), Vladimir Popescu-Deveselu (Vl. P.D.), Constantin Stihi-Boos (C.S.B.), Elena Zottoviceanu (El.Z.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

N. DUNĂRE şi colab., **Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara**, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România**, vol. I, **De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrşitul veacului al XVI-lea**, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, **De la sfîrşitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea**, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani**, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.

G. SEBESTYÉN şi V. SEBESTYÉN, **Arhitectura Renaşterii în Transilvania**, 1963, 252 p., 31,70 lei.

* * * **Ştefan Popescu — desenator**. Album întocmit de acad. G. Oprescu şi Mircea Popescu. Prefaţă de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

* * * **Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani**, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.

* * * **Jean Alexandru Steriadi — desenator**. Album întocmit şi cu o prefaţă de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

N. STOICESCU, **Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Bucureşti**, 1961, 364 p., 35,60 lei.

VIRGIL VĂTĂŞIANU, **Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală**, 1966, 150 p., 28 lei.

* * * **Istoria teatrului în România**, vol. I, **De la începuturi pînă la 1848**, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei.

BARBU BREZIANU, **Tonitza**, 1967, 218 p., 32 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE — IAŞI
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE, T. 17 NR. 1., P. 1—132, BUCUREŞTI, 1970

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ" Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 25

43886

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA

TEATRU MUZICĂ CINEMATOGRAFIE

1

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro